

*Учебник для школ
гуманитарного профиля*

В МИРЕ ЛИТЕРАТУРЫ



класс



В МИРЕ ЛИТЕРАТУРЫ

11

класс

*Учебник
для образовательных учреждений
гуманитарного профиля*

*Под общей редакцией
А. Г. Кутузова*

Допущено Министерством образования
Российской Федерации

3-е издание, стереотипное



ДРОФА
Москва · 2006

УДК 373.167.1:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)я721.6
В11

Авторы:

**А. Г. Кутузов, А. К. Киселёв, Е. С. Романичева,
И. И. Мурзак, М. Г. Павлов, А. Л. Ястребов**

**Под общей редакцией
А. Г. Кутузова**

В11 В мире литературы. 11 кл. : учеб. для образоват. учреждений гуманитар. профиля / А. Г. Кутузов, А. К. Киселёв, Е. С. Романичева и др. ; под ред. А. Г. Кутузова. — 3-е изд., стереотип. — М. : Дрофа, 2006. — 463, [1] с. : ил.

ISBN 5-358-00380-0

Учебник создан на основе оригинальной авторской программы под редакцией А. Г. Кутузова для 10—11 классов средних учебных заведений гуманитарного профиля на основе государственного стандарта.

Методический аппарат учебника ориентирован на формирование литературно-художественных умений и развитие творческих способностей учащихся.

УДК 373.167.1:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)я721.6

Учебное издание

**Кутузов Александр Геннадиевич
Киселёв Александр Константинович
Романичева Елена Станиславовна и др.**

В МИРЕ ЛИТЕРАТУРЫ

11 класс

**Зав. редакцией Е. В. Ермакова. Редактор Н. В. Сечина
Оформление В. В. Голубева. Художник А. Г. Антонов
Технический редактор М. В. Виденко. Компьютерная верстка
Г. А. Фетисова. Корректор Т. К. Остроумова**

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.03.953.Д.004992.08.05. от 16.08.2005.
Подписано к печати 02.12.05. Формат 60х90 1/16. Бумага типографская.
Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Усл. печ. л. 29,0. Тираж 12 000 экз. Заказ № 4610014.

ООО «Дрофа». 127018, Москва, Суцеский вал, 49.

Предложения и замечания по содержанию и оформлению книги просим направлять в редакцию общего образования издательства «Дрофа»: 127018, Москва, а/я 79.

Тел.: (095) 795-05-41. E-mail: chief@drofa.ru

По вопросам приобретения продукции издательства «Дрофа» обращаться по адресу: 127018, Москва, Суцеский вал, 49.

Тел.: (095) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (095) 795-05-52.

Торговый дом «Школьник». 109172, Москва, ул. Малые Каменщики, д. 6, стр. 1А. Тел.: (095) 911-70-24, 912-15-16, 912-45-76.

Сеть магазинов «Переплетные птицы». Тел.: (095) 912-45-76.

Отпечатано на ФГУИИП «Нижполиграф».
603006, Нижний Новгород, ул. Варварская, 32.

ISBN 5-358-00380-0

© ООО «Дрофа», 2002



ОТ АВТОРОВ

Уважаемые гуманитарии, дорогие коллеги! Мы очень надеемся, что можем обращаться к вам именно так. Ведь вы осознанно выбрали из бесконечного многообразия видов человеческой деятельности и знаний гуманитарный путь, путь создания и сохранения культуры своего народа, а значит, и всей мировой культуры.

Мы искренне рады такому выбору и, конечно, постараемся на вашей финишной прямой — последнем году обучения в школе — быть максимально полезными вам, чтобы экзамены в школе и вузе стали ступенями подъема к будущей профессиональной деятельности.

Вместе с вами мы путешествовали в мире литературы шесть лет, остался последний — седьмой год. Мы верим, что за это время мир литературы стал вашим миром, а такое единение бесследно для человека не проходит. Прекрасно об этом сказал русский педагог второй половины XIX века В. П. Острогорский: «Правильно и широко воспитанное общее эстетическое настроение возвышает и облагораживает человека путем благороднейшего наслаждения, которое становится потребностью. Оно делает для него привлекательною, интересною всю жизнь, открывая в ней, в природе, в человеке, прекрасное существование, коего он доселе и не подозревал... Таким образом, это чувство, подавляя в нас эгоизм, выводит нас из ежедневного круга обыденности, в то же время побуждая и в эту обыденность вносить мысль и добро, — выводит в широ-

кое общение с природою, обществом, родиной, человечеством... Все же это, вместе взятое, т. е. все эти эстетические отношения к самому себе, природе, людям, искусству, обществу, и создает в человеке особый духовный мир с самим собой, то доброе настроение, то единение с миром, то постоянное стремление к духовной красоте, к служению общей пользе, к честному труду и борьбе со злом — словом, то, что единственно только и составляло во все времена *человеческое счастье*. Мы очень хотим, чтобы такое человеческое счастье было и в вашей жизни.

Итак, вы на школьной финишной прямой и перед вами XX век русской литературы. Век трагедий и катастроф, парадоксов и открытий, чрезвычайной жестокости и небывалого самопожертвования, век массовой культуры. Этот век еще очень близок, он не ушел полностью в историю. Видимо, в силу этого обстоятельства его глубокое литературоведческое и культурологическое осмысление еще впереди. Это значит, что у вас есть уникальная возможность внести свой вклад в создание общенационального представления об этой культурно-исторической эпохе. Ведь именно гуманитарная элита общества добывает знания и формирует мировоззрение, которые затем во многом определяют нравственную сторону жизни всего народа. Поэтому столь велика ответственность и столь опасна безответственность деятельности гуманитариев. Пожалуйста, помните об этом всегда.

Помочь вам, как всегда, призван учебник. Данная книга структурно организована так же, как учебник 10 класса: в ней учтено значительное число противоречивых оценок и дана максимальная свобода для ваших интерпретаций и вашего выбора изучаемых произведений (особенно это касается литературы второй половины XX века). Учебная книга, лежащая перед вами, имеет еще одну особенность. Вы, конечно, уже знаете, что специалист, кроме осмысления самого текста, старается проникнуть в подтекст, а также очень внимательно выявляет контекст.

Наш учебник построен так, что при внимательном самостоятельном анализе всех этих уровней постижения вас могут ждать совершенно неожиданные открытия. Поверьте, что они находятся не только в сфере заданий под рубрикой «Для тех, кому интересно».

Надеемся, что «интересно» будет многим, потому что вы молоды и любознательны, многого хотите добиться в жизни, в вас живет осознание поколения нового, XXI века. Возможно, вам будут близки и понятны чувства одного из замечательных поэтов рубежа XIX—XX веков.

В. Брюсов

Мы

В мире широком, в море шумящем
Мы — гребень встающей волны,
Странно и сладко жить настоящим,
Предчувствием песни полны.

Радуйтесь, братья, верным победам!
Смотрите на даль с вышины!
Нам чуждо сомненье, нам трепет неведом, —
Мы — гребень встающей волны.

4 апреля 1899

Авторы учебника будут искренне радоваться вашим победам. Однако нам представляется, что истинные победы придут только тогда, когда вам не будет чуждо сомнение и будет ведомо трепетное отношение к любому произведению искусства. Пожалуйста, не думайте, что это брюзжание. Это просто профессиональный совет. Успехов вам и за дело!



ВВЕДЕНИЕ. ПРОБЛЕМАТИКА, ПЕРИОДИЗАЦИЯ, ТЕРМИНОЛОГИЯ

XX век уходит в историю, но его динамичная поступь настолько впечатляюща, что, пожалуй, трудно сейчас найти проблему прошедшего столетия, по которой существует какое-либо общее мнение.

Судите сами. Вот что пишут авторы биографического словаря «Русские писатели XX века»: «По данному словарю можно составить мартиролог¹ писателей XX века куда более гигантский по сравнению с известным мартирологом А. Герцена. Трагической оказалась не только история России, но и судьба ее художников слова. Даже внешне благополучных, не отторгнутых властью (М. Горький, М. Шолохов, А. Фадеев, И. Эренбург, К. Симонов и др.) не миновали драмы.

С другой стороны, одним из подтверждений надежды великих писателей прошлого был расцвет отечественной литературы, сохранившей, несмотря ни на что, в целом свою эстетическую свободу. Из русских художников слова XX века более ста писателей — мировые величины. В количественном отношении это куда больше того, что дал золотой век русской литературы».

Неоднозначно решается проблема внутренней периодизации развития литературного процесса. Традиционно многие

¹ *Мартиролог* — здесь: перечень пострадавших, замученных.

исследователи ограничивают рамки периодов 10—20-летиями. Это, безусловно, удобно для научной классификации, но, видимо, не очень приемлемо для понимания и осмысления динамики литературного процесса и его выдающихся, вершинных художественных явлений.

Мы говорили с вами раньше, что многие исследователи считают 1914—1917 годы рубежом XIX—XX веков. И они в целом правы. Этот период, как справедливо отмечал В. Келдыш, «определяется... его переходным характером (от эпохи классической русской литературы к новому литературному времени)», поэтому принято считать, что своеобразие литературного процесса обусловлено тем, что идет активный поиск новых творческих принципов. Существенно обновляется реализм, вновь активно заявляет о себе романтизм и одновременно в результате пересмотра философских основ и творческих принципов художественной культуры XIX века формируется новая эстетическая концепция — модернизм. Таким образом, можно говорить о трех литературно-художественных направлениях (романтизме, реализме и модернизме), определивших развитие литературного процесса в России в XX веке. Следует заметить, что базовыми являются два: романтическое и реалистическое, при бурном, подчас подавляющем доминировании в общественном сознании первого.

Еще один чрезвычайно важный вопрос для отечественной литературы XX века: как рассматривать творчество русских писателей, оказавшихся после революции за границей? Их произведения существуют в общем русле литературного процесса или считаются абсолютно самостоятельным явлением?

Следующий вопрос, возникший во второй половине XX века: как быть с писателями, нерусскими по национальности, но создавшими свои удивительные по красоте и глубине произведения на русском языке? Как их творчество соотносить с национальным своеобразием русской литературы?

Кроме названных проблем, есть еще и терминологическая неопределенность. Например, в 1914 году началась Первая мировая война. В России она называлась сначала отечественной, потом империалистической. Поскольку это не только историческое, но и культурологическое событие, то определение здесь важно. В 1917 году в России произошла революция. Это знают все, но при уточнении выясняется, что одни революцией считают свержение самодержавия в феврале, а свержение Вре-

менного правительства в октябре — всего лишь октябрьским переворотом. Коллективизацию и индустриализацию многие традиционно считают важнейшими вехами возрождения страны, но не меньше голосов раздается в поддержку мнения об ужасающих духовно-нравственных последствиях для народов России этих событий. Здесь мы имеем дело не столько с историческими событиями, сколько с социально-культурными явлениями, определившими облик как самой страны, так и ее литературы, духовной жизни людей.

И наконец, существуют ли эстетические границы творческого поиска художника слова, за которыми искусство перестает быть искусством и приобретает какие-то новые, доселе неведомые функции? Как выявить истинно новаторское произведение и распознать его как эстетическое явление? Как оценить произведение, которое существует лишь в ореоле общественного скандала или политического запрета?

Видите, насколько неоднозначны оценки только что ушедшего в историю века. Каждая из них, появляясь, опиралась на свою шкалу ценностей, имела свою систему доказательств. С нашей точки зрения, было бы неверно безапелляционно отвергать любую, считая себя заведомо умнее своих предшественников только потому, что прошлое легче оценивать с позиций настоящего. Ваши взгляды тоже будут оцениваться по создаваемой вами сейчас системе критериев, поэтому старайтесь быть уважительными к чужому мнению, к иной системе аргументации. Еще помните, что история культуры — не процесс ее прогрессивного развития (см. учебник-хрестоматию «В мире литературы». 8 класс), а процесс накопления духовного богатства.

Во введении мы выделили лишь основные проблемы, которые будут рассматриваться на страницах учебника. Чтобы нам лучше понимать друг друга, мы, авторы, посчитали необходимым представить вам свои взгляды на ключевые проблемы учебника, параллельно напомнив, что в искусстве и литературе абсолютных истин не бывает. Это наша первая важнейшая позиция.

Далее. Все, что произошло с Россией в XX веке, мы рассматриваем не отвлеченно, а как живую драму жизни наших отцов и дедов, а значит, и нас с вами. Поэтому циничное, пренебрежительное отношение к культуре этой эпохи для нас просто неприемлемо.

Третье. Мы убеждены, что в XX веке продолжался расцвет отечественной литературы и были созданы великие художественные произведения мирового уровня.

Четвертое. Нами используется периодизация литературного процесса, основывающаяся на крупнейших, эпических по своей сути, событиях русской истории.

I период — 90-е годы XIX века — 20-е годы XX века (завершение Гражданской войны).

II период — 20—40-е годы XX века (до начала Великой Отечественной войны).

III период — 1941—1956 годы (до начала «оттепели»).

IV период — 1956—1991 годы (до развала СССР).

V период — 1991—2000 годы (условная граница) — новейший этап.

Пятое. Рассматривая литературный процесс и крупнейшие художественные явления, мы прежде всего обращаем ваше внимание на соотношение и взаимоотношение двух основных типов отражения жизни в художественном произведении: реалистического и романтического. И только в их рамках и при определенной программной необходимости показываем особенности литературных направлений, групп и т. д. Здесь мы продолжаем традицию К. Пруtkова, любившего повторять: «Зри в корень».

Шестое. В учебнике поддерживается представление о единой русской литературе вне зависимости от места создания произведения, поэтому мы избегаем термина «литература русского зарубежья» и говорим о произведениях, созданных писателями в изгнании. «Мы не иммиграция, а Россия, выехавшая за границу», — сказал Дон-Аминадо, один из таких писателей.

Седьмое. Первую и Вторую мировые войны мы считаем для России отечественными, потому что в обеих войнах вставал вопрос о сохранении независимости страны и ее народа. Революция для нас — трагическая катастрофа, в основе которой лежали объективные экономические и социокультурные причины. Эта катастрофа развивалась в несколько этапов: формирование в общественном сознании приемлемости и необходимости революции, свержение самодержавной власти в феврале 1917 года, свержение Временного правительства в октябре 1917 года и последний, самый страшный этап — Гражданская война.

Продолжением этого процесса стали коллективизация и индустриализация. Мы оцениваем их как трагическую попытку преодоления последствий революции, попытку новой власти решить проблему государственного строительства. Государство было восстановлено, но разрушение национальных и духовных основ жизни народа оказалось настолько глубоким, что последствия не преодолены до сих пор.

И последнее. Кризисы в искусстве существовали всегда, от творческих неудач никогда не был застрахован ни один творец. Во-первых, только сам автор может установить себе эстетические границы, а во-вторых, читатель может либо слишком сильно отставать от художника, либо вырываться далеко вперед. Особенно это касается литературы, близкой по времени создания к читателю, поэтому по принципиальным соображениям мы не будем приводить в учебнике наши персональные оценочные суждения о творчестве большинства писателей.



Вопросы и задания

Исходя из ранее изученного, можете ли вы доказать, что в XX веке продолжался расцвет русской литературы?

Составьте мартиролог русских писателей: с древнерусских авторов до литераторов XIX века.

Вспомните характерные черты романтизма и реализма.

Рассуждая о том, кто должен устанавливать эстетические границы автору, вспомните слова Пушкина (к кому они обращены?): «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Что вы думаете по этому поводу?

Задания для тех, кому интересно.

Современный исследователь Илья Ильин приводит интересное наблюдение: «Культурное сознание любой эпохи, принимаемое большинством современников как нечто само собой разумеющееся, тем не менее никогда не дается им в виде абсолютно ясной для них самих и непротиворечивой системы идей. Но вряд ли оно дается в полной ясности и тем, кто усомнился в его очевидности, — философам и культурологам, «критикам» собственной современности: пытаюсь объяснить механизмы функционирования современного им культурного бессознательного, они лишь дополняют новыми красками миф своей эпохи — ту совокупность представлений, которая кажется очевидной, но не дает прояснить свои основы. Так, руками ученых эпоха создает миф собственного самообъяснения — и чем призрачнее, химеричнее эпоха, тем фантастичнее этот миф».

Объясните смысл этого наблюдения?

*Русская
литература
конца XIX —
начала
XX века*





КРИЗИС?

Если есть идеи времени, то есть и формы времени.

В. Г. Белинский

Почему и как меняется литература? На этот вопрос литературоведы и критики отвечают из настоящего, анализируя прошлое и опираясь на уже осознанные в прошлом тенденции развития литературы. Писатели, творя в настоящем, даже если описывают прошлое, пытаются осмыслить и показать зарождающееся в настоящем будущее, потому что они пишут для того, чтобы их читали. Читатели устроены так, что хотят нового, неожиданного, а новое — это будущее, в котором причудливым образом переплетаются прошлое и настоящее. Нужно учитывать, что человек не меняется в главных своих проявлениях: также верит, надеется, любит, страдает, радуется, борется... Меняются в зависимости от времени только формы проявления человеческих чувств и эмоций. Изменение этих форм во времени и пытается отобразить или предвосхитить литература, вернее, искусство в целом.

Новая русская литература родилась в XVIII веке и воплотила на страницах своих произведений живого человека, человека индивидуального. Литература вывела его из-под власти «общего», стараясь понять человеческую личность, увидеть ее внутреннее богатство и тем самым сделать ее «сокровенным достоянием» своих читателей. Таким образом, человек становится центральной фигурой общественной жизни, и литерату-

ра начинается глубинное его изучение. Для такого изображения человека автор сам должен быть личностью.

Писатели XIX века ставили перед собой огромные художественные задачи. Они воплощали внутренний мир человека на фоне реальных картин русской жизни, и историческое время было абсолютно необходимой основой создания художественного образа.

Согласитесь, очень трудно, почти невозможно представить себе литературного героя XIX века вне исторических пространственно-временных реалий. Помните, В. Г. Белинский назвал роман «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни»? А разве «Война и мир» или «Преступление и наказание» таковыми не являются? Родион Раскольников — герой художественного произведения (художественный мир), но всеми его маршрутами можно пройти в реальном Петербурге (реальный мир). Знаменитый дом Ростовых в Москве: его описание мы читаем на страницах великой эпопеи, а увидеть можем на Поварской улице в Москве.

Повторим еще раз, что для художников XIX века изображение исторического времени — абсолютно необходимая художественная задача, потому что они показывают в своих произведениях «историю души» человека. Значит, показывают ее развитие, эволюцию, а эволюцию вне времени показать невозможно¹. Отсюда и главная тема века: герой и время или человек и общество.

В зависимости от того, как освещалась эта тема, велась и литературная борьба XIX века между сторонниками двух взглядов на роль и место искусства в жизни человека и общества².

Надо отметить, что полемика, о которой мы сейчас вспомнили, не была сугубо литературной. Дело в том, что в обществе и государстве действительно накопились чрезвычайно серьезные, можно сказать, коренные проблемы уклада жизни. Оттого, как решались эти проблемы, зависела позиция образованной части общества.

¹ Исследователи совершенно справедливо считают литературный процесс XIX века эволюционным.

² Напомним, что в XIX веке существовало два взгляда на назначение искусства: искусство для искусства и искусство как средство идейной борьбы, проявление гражданской позиции автора.

Многие советские литературоведы считали 70—80-е годы XIX века периодом застоя, «победоносцевщины»¹.

Нам трудно с этим согласиться. Во-первых, упрощенность и схематичность оценок всегда вредят глубине понимания литературного процесса. Во-вторых, к этому времени, видимо, еще не был достигнут тот критический уровень осознания неразрешимых противоречий, существующих в обществе. Иначе говоря, к революционным преобразованиям Россия еще не была готова, но повторяем, социальные противоречия неудержимо продолжали обостряться. Литераторы это, несомненно, чувствовали. Вот строки, написанные Я. П. Полонским в 1870 году:

Писатель, если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия.
Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражен,
Когда поражена свобода.

В поисках путей выхода из кризиса писатели по традиции начинали искать особых людей и выводить их на страницы своих книг. Таких, которые были бы способны остановить сползание страны в пропасть, либо тех, кто знает способы кардинального разрешения всех проблем.

Поиск неординарных героев, романтизация ярких личностей имеют глубокие традиции в отечественной словесности. Вспомните споры о романе «Отцы и дети», судьбу произведения Н. Г. Чернышевского «Что делать?», которое произвело сильнейшее впечатление на многих современников.

Особую роль в этом процессе сыграли два наших великих писателя — Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский. Удивительно

¹ *Победоносцев Константин Петрович* (1827—1907) — российский государственный деятель, ученый-правовед, публицист. Преподавал законоведение наследникам престола (будущим императорам Александру III и Николаю II). В 1880—1905 гг. — обер-прокурор Святейшего Синода. Играл значительную роль в определении правил государственной политики в области религии, просвещения, в национальном вопросе и др. Сторонник консервативного курса. Идеолог самодержавия.

то, что такие разные по мировоззрению, по условиям жизни, по художественной манере писатели, искренне не желая этого, тем не менее оказали мощнейшее влияние на ускорение революционизации русского общества.

Л. Н. Толстой ненавидел Французскую революцию, был категорическим противником изменения политического и общественного строя насильственным путем, но его огромный социальный авторитет, выдающееся владение словом заставляли читателей забывать об этом. Сильное впечатление произвела уничтожающая критика Толстым современного государства, «его перо насыщено было таким ядом протеста, негодования и насмешки, что он невольно становился союзником революции». По словам его сына, Л. Л. Толстого, писатель действительно перевернул сверху донизу сознание русского народа и создал новую Россию. Своим острым и глубоким литературным плугом он разрыхлил русскую почву для революции, которая была подготовлена и морально санкционирована им.

Творчество Ф. М. Достоевского, особенно его роман «Братья Карамазовы», в нашем сознании прочно связывается с развенчанием революционных идей, выявлением бесчеловечной, кровавой, жестокой сути революции как социальной, так и личностной. Кого не заставляли содрогнуться страницы, на которых показана дьявольская сущность гордыни Ивана Карамазова. Но поистине: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» (Ф. И. Тютчев). Молодое поколение, наэлектризованное смутными предчувствиями надвигающихся перемен, читало эти страницы со смешанным чувством ужаса и смутного романтического влечения: вот он, человек, находящийся по ту сторону добра и зла, способный переступить черту и заглянуть в бездну...

Так революция в общественном сознании становится допустимой, а для многих и желанной. Правда, надо отметить, большинство литераторов воспринимали революцию не столько как реальное социальное потрясение, катастрофу, а как способ переустройства жизни. Возникает вопрос: жизни какой — реальной или художественной? Основная часть писателей России этот вопрос даже не ставила, они просто не проводили такой границы. Причина в том, что в России XIX века литература в слоях образованного общества была властительницей дум. Ей верили, за ней шли, ей поклонялись. Знамени-

тая строчка современного поэта Е. Евтушенко «Поэт в России — больше чем поэт» — современная формула такого восприятия литературы. Мессианская роль, возможно, приводит к тому, что судьба «маленького человека» становится незначительной для творчества и писатели начинают обращаться к судьбе человечества.

С того момента, когда деятели искусства, пусть даже философски, принимают революцию как способ переустройства жизни, рождается новая эпоха, а вместе с ней новое художественное мышление, новая проблематика.

Вот несколько строк из литературных манифестов и программ рубежа XIX—XX веков:

«Существующий *строй жизни* (курсив наш. — Авт.) подлежит разрушению. В этом согласны как те, которые стремятся разрушить, так и те, которые защищают его» (Л. Н. Толстой).

«Современное человечество есть больной старик, и... всемирная история внутренне кончилась» (С. М. Соловьев).

«Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о *жизни и смерти человечества* (курсив наш. — Авт.) во всей его неумолимой жестокости... только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его — или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть... Людям срединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным; они не ощущают, что вопрос о том, «быть или не быть», человеку реален» (А. Белый).

«Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы...

Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный

социализм...) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)» (В. И. Ленин).

«Каковы главные элементы того общественного настроения, которым охвачены социалисты? Во-первых, они ненавидят отживающий строй, поэтому элемент бичующий, саркастический будет иметь место в пролетарском искусстве. Во-вторых, они борются за новый мир. И потому борьба, как я уже говорил, будет занимать центральное место среди тем нового художника. В-третьих, они провидят, хотя и в «зерцале гадания» лишь, этот новый, лучший мир.

И тут мы встречаемся с третьей задачей социалистического искусства: изображением грядущего» (А. В. Луначарский).

Обратите, пожалуйста, внимание на то, что эти, казалось бы, диаметрально несхожие взгляды объединяет еще и потрясающий нигилизм — абсолютное отрицание прошлого.

Нет истории, нет традиции, нет времени до — все будет только после. Время как будто остановилось. До человека ли в такую эпоху? Надо воевать, бороться, создавать новое искусство, переустраивать жизнь. Такая вот создается новая «картина мира» в искусстве: «Эта новая «картина мира» жертвует богатством «подробностей», дифференцированной жизненностью изображения ради емкого и всеохватывающего синтетического обобщения. Возникает потребность в формах лаконических, экономных, способных сразу и непосредственно вскрыть глубинную суть явления. Вместе с тем с особой остротой и в новых аспектах встает проблема личности, взятой не как элемент локально ограниченной социальной среды, а в драматической коллизии со всем противостоящим ей враждебным миром — античеловечной стихией буржуазных отношений. Наконец, напряженность борьбы поляризованных общественных сил выдвигает задачу активизации искусства, его места и роли в этой борьбе, его участия в перестройке мира (курсив наш. — Авт.)», — пишет литературовед Е. Тагер.

Обратите внимание еще на один парадокс: полемика об «искусстве для искусства» исчерпала себя. Самые ярые представители «чистого искусства» — символисты — заявляют устами своих идеологов, что конечная миссия искусства — преобразование жизни, поиск пользы для нее. «...Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. По-

ставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой постепенно возвращаются художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и недолжном в искусстве — эти слова принадлежат А. Блоку и написаны им в 1908 году.

Воистину нет в искусстве случайностей; там царствует необходимость.

Человек — как центр литературной вселенной уступает свое место стихии. Стихия и эволюция несовместимы. Реального человека больше нет, потому что нет исторического времени, а есть время абсолютное, для писателя — эстетическое. В этом времени место души человека начинает занимать его общественная функция. Например, борьба с несправедливым устройством общества. Решительно звучит эта тема у пролетарских поэтов.

Г. Кржижановский

Вихри враждебные веют над нами,
Темные силы нас злобно гнетут,
В бой роковой мы вступили с врагами,
Нас еще судьбы неизвестные ждут.

Л. Радин

Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнув в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.

Ф. Шкулев

Мы кузнецы, и дух наш молод,
Куем мы к счастью ключи!..
Вздымайся выше, тяжкий молот,
В стальную грудь сильнее стучи!

Общее становится значимее частного, человеческого. Как это оценить с точки зрения литературного процесса? Вперед в прошлое или назад в будущее?

В творчестве поэтов другого направления (модернизма) возникает гипертрофия личности (я и мир). Говоря другими словами, появляется Человекобог.

В. Соловьев

Бескрылый дух, землею полоненный,
Себя забывший и забытый бог...
Один лишь сон, — и снова окрыленный
Ты мчишься ввысь от суетных тревог.

Н. Минский

Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли
Какой-то новый мир мерещился вдали —
Несуществующий и вечный,
Кто цели неземной так жаждал и страдал,
Что силой жажды сам мираж себе создал
Среди пустыни бесконечной.

К. Бальмонт

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей,
Я — для всех и ничей.

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Самоцветные камни земли самобытной,
Переключки лесные зеленого мая,
Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Вечно-юный, как сон,
Сильный тем, что влюблен
И в себя и в других,
Я — изысканный стих.

Нет времени, нет событий, нет реального человека, нет быта, есть абсолютная эстетизация чувствования, космического «я».

Такой подход, конечно, предполагает новые формы художественного отражения жизни. Замечательный французский поэт Г. Аполлинер с афористической сжатостью выразил этот принцип: «Когда человек захотел воспроизвести ходьбу, он создал колесо, которое не похоже на ногу». Таким «колесом», совершенно непохожим на «ногу», но способным реализовать ту же функцию, и должно было стать новое искусство.

Видите, поэты и писатели, казалось бы, абсолютно противоположных взглядов в основном оказываются близки, почти родственны: для их творчества человек перестает быть самоценным. Их волнует другое: «колесо», а не «нога».

Как вы уже, видимо, догадались, оба этих направления — пролетарская поэзия и модернизм — по сути своей не были абсолютно новым явлением, хотя позже теоретики каждого пытались доказать именно это. В реальности же и пролетарские поэты, и модернисты были лишь новыми ветвями на старинном, хорошо известном нам дереве романтизма. О художественных поисках литераторов этих направлений мы будем говорить подробнее на страницах учебника. Сейчас же для более ясного понимания назовем их неоромантиками.

Какова судьба реализма в эпоху бурь и катастроф?

У А. И. Куприна есть миниатюра, которая называется «Искусство».

«У одного гениального скульптора спросили:

— Как согласовать искусство с революцией?

Он отдернул занавеску и сказал:

— Смотрите.

И показал им мраморную фигуру, которая представляла раба, разрывающего оковы страшным усилием мышц своего тела.

И один из глядевших сказал:

— Как это прекрасно!

Другой сказал:

— Как это правдиво!

Но третий воскликнул:

— О, я теперь понимаю радость борьбы!»

В этой миниатюре потрясающе точно показано мироощущение писателей разных художественных методов.

Вы, конечно, уже поняли, что «другой», если он писатель, наверняка писатель-реалист, продолжающий традиции русской литературы XIX века. Эти традиции оказались живыми и животворящими и в XX веке, хотя, естественно, они пополнились новыми художественными открытиями.

У истоков русской реалистической литературы XX века стоят два великих писателя — А. П. Чехов и М. Горький. Именно они определили на век вперед ее проблематику, направление художественного развития.

М. Горький в статье «По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» в 1900 году писал: «Все более и всего чаще в

человеке борются два взаимно друг друга отрицающие стремления: *стремление быть лучше и стремление лучше жить* (курсив наш. — Авт.). Объединить эти два призыва в стройное одно — невозможно при существующей путанице жизни.

Чехов понимает этот разрыв в человеке как никто и как никто умеет в простой и ослепительно ясной форме рисовать трагикомедии на этой почве».

Обратите внимание на выделенные слова: эта дилемма «быть лучше» или «лучше жить» — открытие реализма XX века. «Быть лучше» не дает окружение или собственная слабость, а «лучше жить» — значит жить с надломленной человечностью или вообще утратить ее. Так осмысливается глубинная психологическая драма человека, чувствующего, как постепенно он теряет человеческие качества. Отсюда чрезвычайный трагизм многих произведений.

В произведениях писателей-реалистов начала века заметно усиливается интерес к глубоким внутренним процессам душевной жизни человека, к подспудным и подчас неувидимым сдвигам и переходам психологических состояний и настроений героев. Характерно и то, что большие жанровые формы уступают место малым: роман начинает отходить на периферию литературного процесса, а его место занимает рассказ во всем его многообразии.

«Дело не только в том, что Чехов ввел в русскую литературу короткий рассказ, — писал известный литературовед Б. Эйхенбаум, — а в том, что эта краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести как новый и более совершенный метод изображения действительности. Именно поэтому все, написанное до Чехова, стало казаться несколько старомодным — не по темам или сюжетам, а по методу».

В этот период создаются литературные произведения, в которых отражается способность личности сопротивляться окружающей среде и в то же время выявляются сложнейшие механизмы влияния общества, времени на человека, т. е. происходит углубление и совершенствование принципов психологического анализа. Эти художественные открытия позволяют говорить о новом периоде развития русского реализма.

С этой точки зрения трудно переоценить новаторские достижения не только А. Чехова и М. Горького, но и В. Гаршина, А. Куприна, В. Вересаева, Л. Андреева, И. Бунина.

Начало XX века — бурное, яркое, драматическое время. Время расцвета поэзии в творчестве модернистов, огромных художественных открытий писателей-реалистов в прозе, выход русской реалистической драматургии на мировой уровень.



Вопросы и задания

Покажите (на примере художественных произведений), какие задачи ставили перед собой писатели XVIII и XIX веков при изображении человеческой личности.

Докажите тезис, высказанный авторами: «невозможно представить себе литературного героя XIX века вне исторических реалий».

Опираясь на текст статьи, ответьте на вопрос: «В чем сходство и различие позиций пролетарских поэтов и модернистов?»

Задания для тех, кому интересно.

Можно ли назвать время на рубеже XIX—XX веков кризисом литературы? Авторы учебника высказали свое мнение. А как думаете вы?



Творческий практикум

В 10 классе мы с вами уже обсуждали проблему нигилизма. В связи с каким героем она возникла, вы вспомните сами. Сейчас предлагаем подумать над этим вопросом в более широком смысле: каковы взаимоотношения прошлого, настоящего и будущего? Поразмышляйте и напишите эссе на тему «Нигилизм: естественное отношение к прошлому или потеря традиций?».



ДУХОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Русская литература и русская жизнь на протяжении многих веков были тесно связаны с православием. Поэтому мы считаем, что вам необходимо познакомиться со взглядом на революцию митрополита Анастасия — одного из крупных церковных деятелей начала XX века, несомненно, наделенного не только высокими духовными качествами, но и прекрасным писательским даром.

Отдав свою жизнь служению православию, занимая очень высокий пост, митрополит Анастасий все же находил возможность уделять время и духовному литературному творчеству. Он часто повторял, что «истинная мудрость не знает своего насыщения — она подобна живому роднику, который постоянно обновляется все новыми и новыми струями и никогда не может остановиться в своем течении».

Книга «Беседы с собственным сердцем. Размышления и заметки» была издана в Белграде в 1935 году. В предисловии к ней владыка написал: «Это то, что я думал и чувствовал, чему научил меня жизненный опыт, что по сродству мыслей и настроений я усвоил от других людей и чем — дерзаю сказать — посещал меня иногда Дух в лучшие минуты моей жизни, эта книга — частица самого меня».

Книга написана в форме дневника, в котором автор размышляет о разнообразнейших явлениях жизни, которые привлекли его внимание. Заканчивается она главой, посвященной революции. С ней мы и предлагаем вам познакомиться.

МИТРОПОЛИТ АНАСТАСИЙ

БЕСЕДЫ С СОБСТВЕННЫМ СЕРДЦЕМ

В сокращении

Страшен и загадочен мрачный лик революции. Рассматриваемая со стороны своего внутреннего существа, она не вмещается в рамки истории и не может быть изучаема наряду с другими историческими фактами...

То, что могло казаться сомнительным прежде, то стало совершенно очевидным после Русской революции. В ней все почувствовали, как выразился один современный писатель, предельное воплощение абсолютного зла в человеческом облике; другими словами, здесь ясно обнаруживалось участие дьявола — этого отца лжи и древнего противника Божия, пытающегося сделать человека своим послушным богоборческим орудием.

Исконная борьба зла с добром, тьмы со светом, сатаны с Богом и составляет глубочайшую нравственную основу революции, ее сокровенную душу и главную цель. Все остальное — что обычно характеризует ее, т. е. политические и социальные перевороты, разгул кровавых страстей, есть только внешние последствия или средства этой борьбы; они относятся к ней так же, как стрелки на часовом циферблате к движущей их скрытой от нас пружине.

Революционный процесс проходит через всю историю мира.

Первый акт этой великой драмы имел место в глубине небес, когда там произошло возмущение против Творца в среде бесплотных духов, а эпилог ее изображен огненными красками на страницах Апокалипсиса.

Падший Денница первый зажег огонь революции в мире. Об этом мы читаем у Пророка Исая: «Как упал ты с неба, Денница, сын зари! А говорил в сердце своем: «взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой, и сяду на горе в сонме богов: взойду на высоты облачные, буду подобен Вышнему» (Ис. 14, 12—14). Он увлек за собою *третью часть звезд*, т. е. небесных воинств; против них восстал Михаил Архангел с прочими бесплотными силами и низринул их с неба (Апок. 12, 7—9). Слово Божие не дает нам подробного изображения этой небесной брани...

Низринутый за свою дерзость с Неба, сатана не только не смирился перед Творцом, но еще более укрепился в чувстве богопротивления. Он постарался вовлечь в эту печальную борьбу и первого человека, восстановить его против своего Создателя. Отравленные навсегда ядом гордыни, прозвучавшей для них в словах *«будете яко боги»*, потомки Адама никогда уже не могли сами исцелиться от этой опасной болезни. Сатана незримо разжигал в человеке этот губительный дух самоутверждения, побуждающий его сопротивляться своему Творцу.

Вавилонское столпотворение было первым открытым вызовом, который человечество осмелилось бросить Небу. Наказанное за свою дерзость, оно также не смирилось до конца...

Похоть богопротивления в скрытом виде продолжала существовать и после пришествия на землю Христа Спасителя, примирившего людей с Богом и давшего им ощутить снова радость богосыновства.

Появление гуманизма, попытавшегося вывести человека из подчинения человека Божественному Авторитету, чтобы объявить его существом самодовлеющим и секуляризовать всю культуру, выросшую на христианских корнях, знаменует собой новый момент в развитии и углублении этой вековой драмы.

Революция всегда приходит с соблазном свободы и притом свободы абсолютной, божественной, обещание которой звучало в словах искушителя: *«будете, яко боги»*. Революция всегда находит для себя пищу в этой неумирающей иллюзии человечества, за увлечение которой последнее всегда платилось такою дорогою ценою.

Дух гуманистической свободы, проникшей в недра Католической церкви, произвел здесь потрясающую революцию, известную под именем Реформации. От ее огня воспламенилась вскоре первая глубокая политическая и частью социальная революция в Англии. Она носила в себе в зародыше все типические разрушительные черты последующих революций, но религиозные истоки этого движения, железная рука Кромвеля и исконный здравый смысл английского народа сдержали эту буйную стихию, не дав ей развиться до конца.

С тех пор, однако, общественный воздух в Европе навсегда был отравлен революционными бактериями.

Французская почва, возделанная руками Вольтера, Руссо и энциклопедистов, оказалась наиболее восприимчивой для революционных семян, и они расцвели здесь пышным цветом к концу XVIII века, породив так называемую Великую французскую революцию. Тесная генетическая связь ее с английской революцией не подлежит никакому сомнению, но каждый народ дает, конечно, свое воплощение революционным идеалам. В противоположность Англии, здесь не было ничего сдерживающего для разразившейся общественной бури, а, напротив, все способствовало ее скорейшему распространению...

При таком настроении общества революция из средства превратилась в цель, в кумира, которому поклонялась вся нация. Увлекаемая инерцией собственного движения, она, как ураган, неудержимо неслась вперед и, постепенно углубляясь, превратилась в страшное смещение богохульства, жестокости, крови, разврата и коллективного безумия, которое ее вожди напрасно пытались прикрыть громкими лозунгами: свободы, равенства и братства. Увы, рядом с этими красовавшимися повсюду высокими словами возвышалась «святая гильотина», ставшая ненасытным молохом, которому приносилось в жертву бесчисленное множество невинных жизней. Читая повсюду «Братство или смерть!» — Шамфор невольно воскликнул: «Это братство Каина!» Скоро эту роковую истину понял весь мир, и если вначале за развитием французской революции с любопытством следили даже такие серьезные умы, как Кант и Гёте, то потом она уже не внушала Европе ничего, кроме отвращения и ужаса.

Французская революция ясно показала миру, что ее стремления не ограничивались только ниспровержением существующего государственного и социального устройства; она присвоила себе более широкую миссию мирового масштаба и прежде всего объявила себя самодовлеющим началом жизни, провозгласив особую революционную мораль, революционное правосудие и т. п. Она отвергла вечные законы Творца, чтобы поклониться человеческому разуму и его одного сделать законодателем жизни. Робеспьер, воплотивший в себе до конца кровавый облик революции, достигшей при нем своего зенита, впервые понял, однако, все безумие состязания человека с Богом и потому попытался вновь «декретировать» поклонение

Высочайшему Существу, сделавшись сам его первым жрецом...

Всякая революция зарождается в умах и постепенно электризует разные общественные слои, начиная, скорее, с верхних. Ее подпочвенная работа продолжается до тех пор, пока сопротивление власти и наиболее крепкой общественной среды не ослабеет, и тогда она, как подземные воды, с шумом прорывается наружу. Это и случилось у нас после неудачной для нас великой войны, когда надломленный и утомленный ею народный организм уже не в состоянии был противостоять этой бурной разрушительной стихии, давно уже глухо хлоктавшей под землей.

Русская революция есть одно из самых сложных явлений, какие когда-либо были в истории. Она соткана из самых разнообразных стихий. Тут есть и прямое подражание французской революции, в идеях которой воспитывался целый ряд поколений нашей интеллигенции; и мессианиззм западников, беспощадно осуждавших русский политический и общественный строй и разочаровавшихся потом в «буржуазно-мещанской» Европе; и апофеоз России у славянофилов, считавших ее светом для мира, с ее идеалом вселенского братства; и исконная неутолимая жажда полной правды на земле у простого народа; и всегдашний неудовлетворенный земельный голод последнего; и анархия умов, водворившаяся в России под влиянием отрицательной проповеди Толстого, а также разного рода буревестников¹, декадентов² и т. п.; и глубокое потрясение русской души огненными образами глубинного зла у Достоевского; и огромная энергия, развитая великой войной и искавшая себе выхода после разочарования в последней; и русский максимализм вообще, не умеющий нигде и ни в чем останавливаться на полдороге и легко переходящий в нигилизм; и отголоски смуты, а также разинского и путачевского восстаний, в которых проявился русский бунт, бессмысленный и беспощадный, как результат буйного настроения русской души в минуту ее крайнего возбуждения. Все это смешение оказалось заквашенным чуждым нам материалистиче-

¹ Имеется в виду романтический образ революционной стихии в «Песне о Буревестнике» М. Горького.

² *Декаденты* — представители декадентства (декаданса) — от франц. *décadence* — упадок.

ским марксизмом и потому дало такое неожиданное и бурное брожение, превратившее солнце в тьму и луну в кровь, создавшее повсюду смятение и ужас и сделавшее Россию страшным позорищем для всего мира.

В нашей революции, конечно, не менее характерных национальных черт, чем во французской, но если заглянуть в ее сокровенную душу, то мы увидим здесь тот же мировой революционный процесс, вступивший в новую стадию своего развития.

Русская революция смелее, чем какая-либо из предшествующих ей, выступила со своей всемирной миссией и с углубленной радикальной программой. Ее идеологи не хотели видеть в ней только повторение «классических образцов», всегда кончавшихся компромиссом. Она с самого начала поставила своей задачей отречение от старого мира и создание абсолютно нового строя общественной жизни — с новыми идеалами и новыми методами общественного строительства. Ее целью было не только открыть новую страницу в мировой истории, но совершенно порвать связь с последней и создать новую землю с новым человеком, апофеоз которого она поставила в центр своей догмы. Исходя из принципа, что «пафос разрушения есть пафос созидания», она с яростью фурии устремилась на весь прежний политический, общественный и нравственный порядок жизни, желая сокрушить его до основания.

Тут сказалась исконная максималистическая русская дилемма: «Все или ничего», или лучше сказать — «Все или долой все»...

Варвары пришли — чтобы исполнить свою роковую миссию — и все стихии смешались в кровавом хаосе.

Все, что почиталось высоким, святым, добродетельным, или просто честным, благоприличным, культурным в человеческой жизни, — все было попорано и поругано их жестокою рукою, и мерзость запустения водворилась повсюду.

В разгаре бешенства, мести и раздора хорошее и дурное, правый и виноватый погибали рядом. Вино смешалось с кровью и морем человеческих слез на этом пиру Ирода. Никогда еще человеческое достоинство не попиралось так грубо и безжалостно, никогда еще человек не падал так низко и не был так отвратителен в своей звериной разнузданности, как в эту мрачную эпоху. «Для тела — насилие, для души — ложь»:

этот нечаевский принцип вполне был воплощен в жизнь, сделавшись главной основой деятельности большевиков.

Всякая революция есть величайший соблазн, которым пользуется дух злобы, чтобы увлечь за собою не только отдельных людей, но целый народ. В ней всегда повторяются в большей или меньшей степени все три вида искушений, с которыми сатана приступал к Богочеловеку в пустыне. В истории русской революции они выступают яснее, чем в какой-либо другой. И чем больше было дано русскому народу, чем выше было его призвание, тем глубже было его падение.

Первое искушение, с которым революция приступила к нему, был соблазн хлебом, т. е. царством общей сытости, равномерным распределением земных благ между людьми, призраком земного рая, где не будет нуждающихся и обездоленных. Ради этой чисто земной цели он должен был отказаться от всех вечных духовных идеалов, которыми жил в течение веков.

Второй соблазн призывал русский народ отвергнуть путь постепенного, основанного на нравственном подвиге, улучшения общественной жизни и сразу сделать чудесный скачок в царство свободы, равенства и братства, которым Россия должна была удивить весь мир, и третий — самый страшный из всех — состоял в призыве отречься от Бога и поклониться Его исконному противнику сатане, чтобы при помощи последнего легче овладеть всеми царствами мира. Уже простой здравый смысл показывал, как опасно и призрачно по существу каждое из этих искушений, но революционная психология всего менее советуется со здравым смыслом. Русский человек, со свойственным ему увлечением максимализмом, не задумался броситься в бездну... в своем безумии он дерзнул вступить в борьбу с самим Богом, и не символически, а реально поклонился сатане. Последний настолько овладел его душой, что в разгар революции мы увидели на Русской земле полную картину злой одержимости или того беснования, о котором так много говорит нам Евангелие.

Наша радикальная интеллигенция, отойдя от Церкви, унесла с собой из христианства высокие начала любви и сострадания к меньшей братии и тесно связанную с ними идею жертвенности, свободы, равенства и братства. Из этого нравственного материала они хотели создать новый общественный

порядок на земле, но уже без религиозного основания. Однако чисто гуманистическое мировоззрение, как доказал это исторический опыт, не может служить твердой базой для человеческой жизни, ибо оно само всегда кажется как бы висящим в воздухе — между небом и землей. Большевики поняли это своим чутьем и, увлекаемые тягою земли, решили всецело на ней утвердить свое царство. Они не задумались отбросить все идеалистические традиции и предпосылки своих предшественников и смело пошли за К. Марксом, подведя под свое коммунистическое здание материалистический фундамент. Погрузившись всецело в земную стихию, они естественно оказались во власти духа земли и князя века сего. Последний не замедлил провозгласить для них чрез их же собственных оракулов новый закон, который не мог быть иным, как противоположным Синайскому и Евангельскому законодательству.

Если прежде было сказано: «Аз есмь Господь Бог Твой, да не будут тебе боги иные разве Мене», — то теперь появились, именно, иные боги и воздвиглись кумиры, которым поклонились безбожные коммунисты...

Вместо предписаний — *не убивать, не красть, не прелюбодействовать, не лжесвидетельствовать, не желать чужого добра* — появились новые противоположные правила, обратившие прежние пороки и преступления в революционные добродетели.

Неудивительно, что все живые ростки жизни иссохли на Русской земле от злобы живущих на ней, и она превратилась в преддверие самого ада.

Сатана уже не пытался более облекаться в образ ангела света для обольщения людей и обнажил свое гнусное лицо — лицо зверя, — от которого содрогнулся мир. Он повел тысячи людей на открытый бой с Всемогущим Творцом мира. Воинствующее безбожие стало основным пунктом программы большевизма. Небо поистине должно было ужаснуться от той неистовой хулы, какая неслась к Нему с Русской земли...

Революция по существу своему (о чем свидетельствует самое слово, означающее «взрыв», «возмущение», «восстание») есть разрушительное начало: вместе с добром она уничтожает отчасти и зло, но она не может созидать жизнь, пока не отречется от самой себя, т. е. своей адской сущности. С терновника не собирают винограда. На гнилом корне нельзя никогда

вырастить добрых, здоровых плодов. Если Премудрый Промысел извлекает из нее нечто благое для нас, то, конечно, не благодаря, а вопреки ей. Сама же она может источать из себя только зло и бедствие для человечества.

Нет никакого сомнения в том, что всякая революция проходит по линии наименьшего сопротивления, что зло усиливается в мире лишь тогда, когда ослабевает сопротивление добра, что, как и всякое другое искушение, революция несет в себе жестокое возмездие тем, кого соблазняет.

Однако все это не может дать ей даже малейшего нравственного оправдания. Ее нельзя рассматривать, как Провиденциальную историческую Немезиду, мстящую правительству и обществу за грехи прошлого и заключающую в себе врачевство от политических и социальных недугов человечества, ибо в таком случае лекарство было бы опасней самой болезни: оно надолго обескровливает народный организм, а иногда и совершенно убивает его. Адские муки также будут наказанием за грехи людей, но они уже не будут очищать последних, то же можно сказать и о революционном огне, который имеет свойство скорее закалять людей во зле, чем исправлять или умягчать их сердца. Это явление нельзя приравнять и к разрушительным стихийным бедствиям, как, например, землетрясение и наводнение, которые Бог посылает людям свыше для их вразумления, ибо здесь действует злая человеческая воля, сознательно стремящаяся разрушать и разлагать человеческую душу, а Бог, конечно, ни в каком случае не может быть пособником злу...

Главное положительное завоевание всякой революции состоит в ее самоотрицании и в наглядном подтверждении той истины, что *эволюция неизмеримо выше революции*, что она только ведет мир по пути истинного прогресса. Революционная катастрофа оставляет после себя такие культурные разрушения и такие глубокие нравственные раны, какие не могут залечить целые века. Пушкин показал подлинную мудрую гениальную проницательность, когда поучает нас устами Гринева в «Капитанской дочке»: «Молодой человек, если записки мои попадут в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений».



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКОЙ ПРОЗЫ

Бек и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения.

Л. Н. Толстой

Мы уже не один раз писали о том, что рубеж XIX—XX веков — время назревания глубоких, кардинальных перемен в жизни и в общественной мысли. Это положение в современной науке уже считается аксиомой. Каковы условия, повлекшие эти перемены? Вопрос, который до сих пор постоянно обсуждается.

Марксистская, а вслед за ней и советская философия, а вместе с ней и литературоведение придерживались материалистической точки зрения на сущность социально-исторических процессов. Очень коротко это можно сформулировать так: бытие определяет сознание, т. е. меняются условия бытия, а вместе с ними или вслед за ними претерпевает изменение общественное сознание во всем многообразии своих форм.

Надо сказать, что это очень стройное учение. Ответить же на вопрос о духе, душе человека оно не может, поэтому считает, что этого просто не существует.

Классическая идеалистическая философия, напротив, как бы упраздняла бытие, но при этом строила учение на утверждении о превосходстве человека. Человек уже потому, что он человек, «был причастен к высшему, разумному бытию; его сущность укоренена в сознании, разуме» (отсюда Номо зарі-ens — человек разумный). В результате в историческом и культурном творчестве доминировал разум и смысл, а в целом позитивная точка зрения человека на мир. При всей красоте этой философии у нее был серьезный недостаток: мир с течением времени не становился разумнее, а сознание большинства людей не претерпевало значительных изменений.

Русские писатели второй половины XIX века находились в русле этих двух философских мировоззрений.

Первую группу писателей можно назвать разночинно-демократической или революционно-демократической, как вам больше нравится. Они были уверены, что решение проблемы человека и общества лежит в области среды обитания человека. Измените среду, и тогда уйдут вместе с ее «свинцовыми мерзостями» все человеческие пороки.

У этого направления появляется и своя «технология» художественного осмысления жизни. Тонкое замечание по этому поводу сделал литературовед Г. Вердников: «Для писателей-дворян демократическая тема рождалась в результате изучения новых для них пластов жизни; писатели же разночинцы ставили жгучие вопросы новой исторической эпохи, опираясь на свой личный жизненный и социальный опыт. Вот почему привнесенная ими демократическая тема была шире. Вместе с ней в литературу входило и новое мироощущение демократических героев, публицистическая страстность, пафос бесстрашного исследования».

Вторую группу писателей, как вы, видимо, поняли из цитаты, составляли писатели-дворяне, либералы по своим убеждениям. Они продолжали традиции русского реализма первой половины XIX века. Их интересовали прежде всего, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, «вопросы психологические», в то время как новая литература пыталась решить «вопросы общественные».

Обратите внимание на то, что появление писателей-разночинцев произошло благодаря художественным открытиям русского реализма, и в частности творчеству А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. В образованном обществе

начинает широко осознаваться значимость личности человека и, если можно так сказать, расширение круга таких личностей. Разночинцы пытаются еще и еще увеличить этот круг. Но как его расширить? Заставить человека думать! Это уже не влияние среды, а чистая психология. Круг поисков замыкается.

Судите сами. В конце рассказа «Неизлечимый» Глеб Успенский писал о новой болезни, подмеченной им в среде русского народа. «Эта болезнь — мысль, — утверждал писатель. — Тихими-тихими шагами, незаметными, почти не постижимыми путями пробирается она в самые неприготовленные к ней души. Среди, по-видимому, мертвой тишины, в этом кажущемся безмолвии и сне, по песчинке, по кровинке, медленно, неслышно перестраивается на новый лад запуганная и забывшая себя русская душа, — а главное — перестраивается во имя самой строгой правды».

Однако исторический процесс развития общественной мысли, во-первых, неразрывен, во-вторых, нелинеен, в-третьих, не существует вне преемственности. И новые идеи появляются. Разумное основание мира заменяется неразумной, темной, бессознательной волей. Мировой разум уступает место аморальной воле, произволу бывшего человека. Философы пишут о формировании нового сознания, которое перестает отыскивать и утверждать «смысл существования».

Таким образом, возникает ощущение непрочности мира, близящихся исторических, социальных, культурных, личных потрясений. В этих условиях уже важно не познание, а существование в широком смысле — культурно-историческое существование человека и человечества. Прибавьте к этому разочарование в прогрессе и вы получите одно из объяснений сути русского декаданса, а вместе с ним и всего модернизма.

Итак, в конце XIX века умами многих начинает овладевать новая иррациональная философия. Вы с ней уже встречались в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Вспомните теорию Раскольникова. Всем своим романом писатель пытается ее развенчать. В произведении это удастся, но в общественном сознании эта философия уже пустила достаточно глубокие корни. Приведенный пример доказывает, с одной стороны, отсутствие прямого взаимовлияния жизни и литературы, с другой — существование не прямой, опосредованной взаимосвязи времени и обстоятельств.

Это доказывают и поиски русской прозы рубежа веков, когда, как в огромном котле общественного сознания, «варились» все три философские концепции мироздания, осмысливались художниками, становились достоянием читающего общества и влияли на формирование жизненных представлений людей.

Бесспорно, что в это время наиболее яркими, художественно и общественно значимыми писателями были А. П. Чехов и М. Горький. Чрезвычайным влиянием пользовался и Л. Н. Толстой, но, по нашему мнению, уже не как художник, а как общественный деятель, выросший на пьедестале великого писателя. Его эпичность, глубочайший психологизм — достояние и художественное открытие русского реализма XIX века.

Начинался уже XX век, и эстафету художественных реалистических открытий принял А. П. Чехов. В то время, когда многие писатели революционно-демократического, позднее пролетарско-марксистского толка гневно обличали преступность общества и государства, Чехов «всего лишь» писал о пошлости житейских отношений. Писал так, что ему удавалось за частными случаями показать жизнь в целом, представить пошлость как «псевдоним обесчеловеченной действительности».

«Чехов, — пишет Е. Тагер, — виртуозно воссоздавал сложность жизни, в которой зло присутствует распыленно и молчаливо, в которой нити, управляющие человеческими судьбами, запутаны и почти незримы. Он принес с собой новое видение мира, более тонкое и проникающее, позволяющее различать в сумерках повседневности такие смутные очертания, которые ускользали от взгляда, привыкшего к ровному и ясному освещению в литературе чеховских предшественников». (Думаем, что такое понимание новаторства Чехова поможет вам при знакомстве с его произведениями.)

К концу XIX века романная форма уступает место повести и рассказу. Популярность малых эпических жанров объясняется и тем, что авторы не обнаруживают глобальной идеи времени. А. П. Чехов в письме к А. С. Суворину писал: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у

них есть какая-то цель... А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть...»

Писатели, пришедшие в литературу в 70—90-е годы XIX века — В. Гаршин, В. Короленко, А. Чехов, а затем И. Бунин, А. Куприн, Ф. Сологуб, Л. Андреев, — осознают измельчение масштаба действительности и поэтому предпочитают создавать очерки, рассказы, повести, новеллы. В этих жанрах писатели искали ту форму, которая наиболее точно отвечала веяниям времени. Внимание авторов переносится со среды на человека, в произведениях уже нет глобальных обобщений, призывов переосмыслить бытие, морально-этических манифестов. Важным становится конфликт, обусловленный осознанием человеком своей незначительности. Романы этого времени (например, «Петербург» А. Белого и «Мелкий бес» Ф. Сологуба) представляют ущербность, аморальность героя и эпохи.

Русские писатели стремились дать художественный комментарий реальности, выдвигали и художественно доказывали свою концепцию истории, что позволяло ставить и решать вопросы о судьбах поколения переходной эпохи, о путях России и будущем всего человечества.

Внимание художников слова концентрируется на психологии персонажей, втиснутых в узкие рамки обыденности. На смену натуралистическому и публицистическому очерку (вспомните сатирические произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина) приходит очерк-аллегория («Красный цветок» В. М. Гаршина), где в рамках лирической прозы соединились романтические и реалистические принципы изображения действительности.

Центральным героем литературы становится обыкновенный человек, в поведении которого отсутствует героика, а мысли заняты отнюдь не высокими целями. Внимание авторов привлекают учителя, врачи, инженеры, бродяги и босяки — люди самых разнообразных профессий и жизненных философий. Эти образы становятся драматическим портретом эпохи. Герои утрачивают интерес к идеям, которые увлекали персонажей романов начала и середины XIX века. Однако социальная несправедливость и бездуховность, осознание собственного бессилия и никчемности продолжают тревожить героев произведений XX века. Ф. Сологуб даже пишет рассказ, который называет «Маленький человек». Мысль, рожденная сильными духом, — «человек рожден для счастья, как птица для

полета», устрашает новых героев своей романтической устремленностью к переменам.

Таковыми переменами пропитано раннее творчество М. Горького. Откуда у этого писателя столько пафоса, жизненной энергии, романтики борьбы, веры в человека, надежды на его воскресение, в то время как всех давят «свинцовые мерзости» жизни? Если попытаться ответить коротко, то, наверное, из глубин истинно народных, от тех, кого разбудила «болезнь-мысль», дала в руки художественные достижения двух групп русских писателей второй половины XIX века и при этом не исказила светлую народную веру в лучшее будущее.

Новизна и свежесть художественного слова Горького к началу XX века облетела и поразила не только всю Россию, но и почти полмира: Европу и Америку. «Эта форма отжила свое время — факт! — писал Горький и добавлял: — Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого...»

Видите, писатель тоже слышит «подземный гул истории», но делает совершенно другие выводы. Он выводит на литературную сцену босяков, бродяг, людей дна, и читатель с удивлением обнаруживает в них человека, способного стать героем, способного не просто бороться со средой, но и подчинить ее себе.

В XIX веке эта коллизия разрешалась чаще всего подавлением человека враждебной средой либо приспособлением к ее устоям. Возникающая борьба заканчивалась в лучшем случае нравственной победой протестующей личности, но среда при этом оставалась незыблемой.

Горький же, причудливым образом вплетая в реализм изображаемых событий и героев романтические по сути своей ожидания, создает новое художественное пространство, в котором человек становится таким, каким его хочет видеть автор. Так начинается зарождаться одно из ответвлений неоромантизма, впоследствии получившее название социалистического реализма. Сам термин появился в советской критике только в начале 30-х годов. Однако теория социалистического реализма, как отмечает исследователь А. А. Ревякина, берет начало с «Основ позитивной эстетики» (1904) А. В. Луначарского, где искусство ориентируется не на сущее, а на должное, и творчество приравнивается к идеологии. В 1909 году Луначарский одним из первых назвал роман «Мать» (1906—

1907) и пьесу «Враги» (1906) М. Горького «серьезными работами социального типа», «знаменательными произведениями, значение которых в развитии пролетарского искусства когда-нибудь учтется». Пока же, в начале XX века, эстетические основы соцреализма только закладываются.

Картина художественного мира русской прозы рубежа XIX—XX веков будет неполной, если мы не вспомним произведения писателей, для которых остались незабываемыми важнейшие вековые традиции русской литературы: исследование и постижение основ национальных особенностей русского народа, его духовности, его истории и будущего. Речь идет об Иване Шмелеве и Борисе Зайцеве. Наиболее известные их произведения «Лето Господне» и «Преподобный Сергий Радонежский» написаны позднее, но рождение их как истинно русских художников слова происходило в самом начале XX века.

Эти писатели, несмотря на все невзгоды и трагедии, смогли увидеть и сохранить в своих произведениях незамутненной чистоту нравственного чувства. Они показали, что только любовь, терпение и вера — истинная опора человека в житейских бурях, что истинно человеческое бытие может быть построено только на этих «трех столпах». Так что не всегда «начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения... означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей», как писал Л. Толстой. Сохранение духовных основ и художественных традиций — залог бессмертия культуры и главная ее животворящая сила. Видимо, не всегда бывают правы классики.



Вопросы и задания

Глядя из нового, XXI века, скажите, актуальны ли проблемы литературы и общественной жизни начала прошлого века для начала нынешнего.

Как вы думаете, какова была судьба «вечных» образов в литературе начала XX века?

Как вы думаете, в каком веке (XIX или XX) герои литературных произведений больше читают? Почему вы так считаете?

Задания для тех, кому интересно.

Как-то во время одного из обсуждений проблем развития литературы была дана необычная трактовка смысла названий «золотой

век» и «серебряный век» русской литературы. Говорилось, что кроме традиционной градации «золото—серебро» есть еще и метафизическая символика: «золото» — это Солнце, день, «серебро» — это Луна, ночь. Русская литература XIX века — литература света человеческой души, ее тяги к просветлению, гармонии. А XX век показал глубинные, темные стороны человека. Согласны ли вы с такой трактовкой?



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА

Важно, что типичный чеховский герой — неудачливый защитник общечеловеческой правды, возложивший на себя бремя, которого он не мог ни вынести, ни сбросить. Все чеховские рассказы — это непрерывное спотыкание, но спотыкается в них человек, заглядевшийся на звезды.

В. В. Набоков

«Спрессованные романы». Творчество А. П. Чехова по праву можно считать вершиной развития русского реализма. Выходец из «артели восьмидесятников» (собственное чеховское определение), писатель не только завершал своим творчеством уходящий XIX век, подводил итог эстетическим поискам классической литературы, но и готовил почву для становления прозы начала XX, зачастую переосмысляя, наполняя новым содержанием традиционные темы. К. И. Чуковский назвал новеллы Антона Павловича Чехова «спрессованными романами», хотя Чехов вошел в литературу как автор рассказа «короче воробьиного носа». Персонажи его сценок, этюдов, новелл — «маленькие люди»: мелкие чиновники, дрожащие перед начальством; гимназисты, не выучившие урок; девицы, мечтающие о замужестве. В этих прозаических миниатюрах видны обобщающие характеристики всех образов русской классики. Так, тема «маленького человека» в про-

зе писателя получает новое звучание. Писатель осмеивает героев, уничтоживших в себе человека, делит людей на «толстых» и «тонких», которые торжествуют в невежестве и довольствуются своим рабским положением. Герои Чехова не стремятся, подобно героям Достоевского, «перекроить карту звездного неба», они проводят жизнь в бессмысленных разговорах, пустых мечтаниях и превращаются в «недотеп». А девицы не помышляют о жертвенных и ярких чувствах, а любят больше всего на свете «яблочный пирог, имя Роланд и статных мужчин».



Семинар

От «маленького человека» к мелюзге: эволюция темы

Тема «маленького человека» традиционна для русской литературы. Прежде чем вы приступите к новому прочтению этой темы, необходимо вспомнить писателей XIX века и их произведения, где одним из героев изображен «маленький человек». Вам предстоит дать обобщающую характеристику такому герою (вы можете использовать план, который предложен ниже).

1. Осознают ли себя «маленькими» герои Пушкина, Гоголя, Достоевского?

2. Почему события в названных вами произведениях разворачиваются в Петербурге? Какую роль играет этот город в судьбе «маленького человека»?

3. «Как ни различны подходы писателей к изображению «маленьких людей», — пишет исследователь, — итог их драмы они представляют почти одинаково: несчастье — душевное смятение — болезнь — смерть». Однако их жизненные истории читатели воспринимают по-разному. Попробуйте объяснить почему. Для этого обратитесь к финалам произведений.

4. Прочитайте рассказы А. П. Чехова «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Радость», «Мелюзга», «На гвозде», «Пережитое». В чем нетрадиционность решения темы «маленького человека»? Какой пафос господствует в этих рассказах? Как Чехов отвечает на вопрос, почему «маленький человек» становится «мелюзгой»?

5. Согласны ли вы с утверждением, что «Чехов был первым из наших писателей, кто понял, что деньги, чин, авторитет, власть — все это лишь внешние атрибуты порабощения, подлинный же инструмент — страх»? Кого или чего боятся герои чеховских рассказов?

Для ответа на этот вопрос обратитесь к тексту рассказа «Человек в футляре».

Помня о том, что данный семинар первый в этом учебном году и при подготовке к нему вам предстоит обратиться к достаточно большому числу текстов, мы предлагаем вам свои материалы к семинару.

Думаем, что вам будет интересно узнать, что само понятие «маленький человек» появляется в литературе раньше, чем складывается сам тип героя. Вначале это обозначение людей третьего сословия, которое стало интересовать писателей ввиду демократизации литературы. Появилось множество повестей, созданных на основе произведений зарубежных писателей, где главный герой — плут или жертва. В повести М. Чулкова «Пригожая повариха» использован сюжет романа Д. Дефо «Молль Флендерс» о похождениях авантюристки, а Н. М. Карамзин в «Бедной Лизе» воплощает основной тезис сентиментализма о внесловной ценности человека — «и крестьянки любить умеют».

Литература XIX века разрабатывает этот образ очень детально.

В «Повестях Белкина» А. С. Пушкина, в «Шинели» Н. В. Гоголя, в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского, в рассказах А. П. Чехова «маленький человек» представлен многопланово. Образ разработан детально, определены характерные признаки этого литературного типа: заурядная внешность, возраст от 30 до 50 лет; ограниченные умственные возможности; убогое жилище; конфликт с высокопоставленным лицом или обидчиком; крушение мечты всей жизни; стихийный бунт; трагический исход.

Эволюция данного литературного типа определяется перенесением акцентов, по словам известного ученого-литературоведа М. М. Бахтина, «со среды на человека».

В раннем произведении Ф. М. Достоевского «Бедные люди» концентрируется внимание на духовном мире героя, хотя зависимость от обстоятельств по-прежнему определяет его несчастья. Критик Н. Добролюбов в статье «Забитые люди» писал: «В произведениях Достоевского мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он писал: это боль о человеке, который признает себя не в силах или, наконец, даже не в праве быть человеком настоящим, полным, самостоятельным человеком, самим по себе». В романе «Бедные люди» соединяются два взгляда на «маленького человека» — пушкинский и гоголевский, поэтому Макар Девушкин, прочитав повести «Станционный смотритель» и «Шинель», приходит к заключению, что «все мы Самсоны Вырины», — трагедия предопределена, нет возможности бороться с обстоятельствами, которые непреодолимы.

Известная фраза Достоевского «Все мы вышли из гоголевской «Шинели» предполагает не только ученичество, но и продолжение темы безмерной любви писателя к человеку. Мир Акакия Акакиевича замыкается в пределах мечты о шинели, мир Макара Девушкина ограничен заботой о Вареньке. Вспомните: в повести «Белые ночи» Достоевский представляет тип мечтателя, который довольствуется малым в боязни потерять имеющееся. Герой дает сам себе унижительную характеристику: «Мечтатель... не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света...» Это уже не известный тип романтического героя, который погружается в мир идеальной мечты, презирая действительность: герои Достоевского ее боятся. Такое состояние приводит к гибели души. Во всем творчестве писателя прослеживается тема «пьяненьких», но не как следствие социального зла, а как проявление слабости. Забвение в пьянстве не спасает человека, которому «некуда больше идти», оно разрушает его жизнь и судьбы близких: вынуждены продавать себя дочери и сестры, сходят с ума жены, гибнут дети.

Чехов не выражает сострадания к «маленькому человеку», а показывает действительную малость его души. В рассказе «Смерть чиновника» умирает не «униженный и оскорбленный» человек, а чиновник, утративший в страхе свое естественное обличье. Чехов всем своим творчеством доказывал, что человек не должен довольствоваться малым и жить как «премудрый пискарь» Салтыкова-Щедрина, «человеку нужно не три аршина земли, а весь земной шар». Замкнутость «футлярной жизни» пагубна. Такие герои, как Беликов, в страхе держат себя и весь город. Искоренить беликовщину нелегко: даже после смерти героя ничего не меняется. В день похорон шел сильный дождик, и люди открыли зонтики, символически заключая тем самым весь город в беликовский «футляр».

«Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях». У Чехова была необыкновенная «зоркость бытия», он отличался наблюдательностью и острым видением мелочей жизни. Недаром писатель на протяжении многих лет вел записные книжки. Туда он заносил наблюдения над людьми, отмечал черты характера, которые ранее не были замечены русскими писателями. Чеховских героев постоянно преследуют ошибки, недоразумения, крушения иллюзий, этим и определяются принципы построения многих рассказов, повестей и пьес. Ошибки эти, вначале незначительные, обретают вселенский масштаб: от комических мелочей до трагического понимания того, что жизнь проходит впустую. Однако Чехов

нигде прямо не осуждает своих героев, он либо показывает их просчеты, либо рассказывает о тех, кто не способен оценить всю полноту жизни.

Автор «Моей жизни», «Ионыча» «не судья своих персонажей, — говорил английский писатель Д. Пристли, — а беспристрастный свидетель». Чеховских героев сложно понять, еще сложнее оценить, потому что они не напоминают нам те привычные образы русской классики, которые воплощали в своем характере авторскую идею. Еще современники упрекали Чехова в том, что он «безыдейный автор». Да и сам Чехов так писал о своем герое: «Мой герой — и это одна из главных его черт — слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих, и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе». Это не потому, что он циник: чеховский герой перестал верить в счастье, в жизнь, он втайне мечтает о том, что его страдания и сомнения кто-нибудь оценит и поймет. В чеховских рассказах нет положительных или отрицательных героев, все они «случайные» люди в «случайных» ситуациях. Это одна большая «скучная история» (один из рассказов Чехова имеет такое название) «неизвестного человека» русской классической литературы и очень знакомого героя 80-х годов XIX века.



Вопросы и задания

Задания для тех, кому интересно.

Как вы думаете, какой смысл вкладывал Чехов в названия рассказов «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека»?

Докажите на примере прочитанных рассказов, что у Чехова нет положительных и отрицательных героев.

В рассказах «Трагик», «Горе», «Тоска» Чехов создает трагический облик действительности. Покажите, какие художественные средства использует автор, создавая образы героев. Каково, на ваш взгляд, отношение автора к своим героям?

«Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». «Ионыч» относится к произведениям уже зрелого и талантливого писателя. На первый взгляд кажется, что создавался этот текст по классической модели русского реализма, где представлен типичский герой в типических обстоятельствах. В записных книж-

ках, набросках к этой повести отмечено: «Ионыч. Ожирел. По вечерам ужинает в клубе за большим столом».

«Филимоновы (так первоначально именовалась семья Туркиных) — талантливая семья... в скучном сером городе». Мы видим, что повесть «Ионыч» рождается как бы из двух центров: туркинская семья и сам Ионыч — среда и герой. Но нет классического конфликта между «умной ненужностью» и «пошлым миром». Дмитрий Старцев уже в первой части произведения воспринимает этот пошлый мир как «недурственный», он, как и все гости, принимает условия игры. Ему кажется, что эти милые люди, особенно Котик, его понимают: «С ней он мог говорить о литературе, об искусстве, о чем угодно, мог жаловаться ей на жизнь...», и не важно, что она иногда начинает некстати смеяться. Свидания героев проходят на лоне природы, в саду, как и должно быть в ситуации «русский человек на rendez-vous». «В их большом каменном доме было просторно и летом прохладно, половина окон выходила в старый тенистый сад, где весной пели соловьи...», но дальше автор добавляет, «когда в доме сидели гости, то в кухне стучали ножами, во дворе пахло жареным луком — и это всякий раз предвещало обильный и вкусный ужин». Это-то больше всего и нравилось Ионычу.

В героя пробуждается жажда любви, и он, как воодушевленный романтик, отправляется на свидание ночью на кладбище. Страстный порыв, а не искреннее чувство, театральный жест, а не любовь — вот что руководит героем. Это подтверждается финальной фразой сцены на кладбище: «Ох, не надо бы полнеть!» — и мыслями Ионыча, когда он едет просить руки Котика: «А приданого они дадут, должно быть, немало».

После разлуки и обоюдных разочарований герои вновь встречаются. Та же скамейка, тот же сад, те же желания — избавиться от скуки. Котик пытается говорить о любви: «Я все эти дни думала о вас... Как же вы поживаете?», но ответ Ионыча будет удручающим: «Как мы поживаем тут? Да никак. Старимся, полнеем, опускаемся». Так, история человеческой жизни в изображении Чехова начинается комично, но не смешно, а кончается печально и смешно. Как же писатель достигает такого эффекта? Попробуем разобраться.



Вопросы и задания

Определите, какую роль в сюжете выполняет каждая из главок. В чем смысл начальных фраз некоторых главок? Как передана в рассказе бессобытийность происходящего?

Почему в первых четырех главках повествование ведется с использованием глаголов прошлого времени, а в пятой — настоящего? Можно ли говорить о кольцевой композиции рассказа?

Согласны ли вы с мнением исследователя о том, что «Ионыч» — это рассказ о том, как невероятно трудно оставаться человеком, даже зная, каким ему следует быть?»

В чем, по Чехову, состоят причины изменений, происходящих с героем?

«Никаких сюжетов не нужно... Нужны новые формы...» Чехова называют импрессионистом в прозе. Это действительно правильное обозначение его поэтики. Импрессионизм предполагает усиленное внимание художника к отдельному предмету или явлению с целью передачи субъективно яркого впечатления от изображаемой детали. Подлинную красоту можно увидеть в самых скромных и простых предметах. Этот прием, построенный на «принципе впечатления», позволял извлекать из обыденных и примелькавшихся предметов неожиданные свойства и черты. В известном воспоминании В. Г. Короленко о том, как Чехов превращал незначительную деталь в образ, отмечено: «Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот». Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: «Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие «Пепельница». Или знаменитое описание лунной ночи, которое Чехов предлагает в письме к брату: «У тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькнуло стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка...» Описательная деталь должна производить определенное впечатление на героя, а через его восприятие — и на читателя. Благодаря этому она служит средством характеристики героя или рассказчика, часто в этом проявляется ее основная функция в рассказе.

Не менее значима и деталь в портрете. Убедиться в этом мы сможем, обратившись к рассказу «Душечка», который сразу

же после публикации вызвал бурные споры. Так, Л. Н. Толстой, делясь своими впечатлениями, писал: «Автор, очевидно, хочет посмеяться над жалким, по его рассуждению (но не по чувству), существом... но не смешна, а свята удивительная душа «Душечки». А современник Чехова А. С. Глинка ставил Оленьку Племянникову в один ряд с Ионычем и Беликовым: «Душечка типичный случай, доведенный до высшей степени власти действительности, редкий по своей выразительности экземпляр из категории бессознательно-равнодушных людей». Сам же Чехов не дает оценки главной героини, но она прочитывается в ее портрете: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, очень здоровая. Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую, наивную улыбку... мужчины думали: «Да, ничего себе...» — и тоже улыбались, а гости-дамы не могли удержаться... и не проговорить в порыве удовольствия: — Душечка!» Обратите внимание: автор выделяет не духовное, а телесное в героине, и читателю становится ясно, почему все испытывают удовольствие при взгляде на нее. А то, что героиня не могла заснуть, свидетельствует не о мыслительной деятельности, а о пустоте души. Оленька «не могла спать, все сидела у окна и смотрела на звезды. И в это время она сравнивала себя с курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха».

Необычными представляются и названия чеховских произведений. Читатель XIX века уже привык к тому, что заглавие имеет метафорический смысл. Однако названия таких рассказов, как «Учитель словесности» и «Дама с собачкой», не дают возможности увидеть авторское отношение к изображаемому, не угадывается в этих названиях и проблематика. Однако тема и жизненный материал, лежащий в основе этих рассказов, — схожи. В этих произведениях Чехов показывает сложность простого и закономерность случайного.

И Никитин, и Гуров, герои названных рассказов, закончили филологические факультеты, тем не менее ни тот, ни другой не чувствуют удовлетворения от избранного поприща. Никитин устал от учительства, Гуров служит в банке, монотонно исполняя свои ежедневные обязанности. Попутно заметим, что мир героев Чехова связан чаще всего с двумя профессиями: врачи и учителя. По мысли писателя, именно они призва-

ны служить человечеству, врачевать души, приносить пользу. Жизнь обесценивает помыслы и надежды чеховских персонажей, вторгается в мир идеалов, превращает мечтателей в пошлых обывателей.

Герои рассказов «Учитель словесности» и «Дама с собачкой» — внешне благополучные люди. У них хорошие семьи, они живут в достатке, заняты делом, хотя что-то мешает им чувствовать себя счастливыми. Признание Анны Сергеевны Гурову многое объясняет: «...меня томило любопытство, мне хотелось чего-нибудь получше; ведь есть же... другая жизнь. Хотелось жить!»

Герои ищут другой жизни не потому, что устремлены к идеалу, они томятся от осознания обыденности, а выход из этого однообразия видят все в той же пошлости. Гуров обманывает жену, Анна Сергеевна отправляется в Ялту в поисках развлечений, Никитин проигрывает деньги Манюси в карты. Кругом обман, и «как освободиться от этих невыносимых пут?» — не знает никто. Парадокс заключается в том, что мечты героев о жизни яркой и полезной кажутся лишь вспышками сознания, но не подлинным желанием что-либо изменить в своем пошлом существовании. Читатель не верит Никитину, когда тот приходит к мысли, что «...кроме мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью, кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему и вот этому коту, есть ведь еще другой мир...». Его желание «работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать...» так же несбыточно, как стремление Гурова петь в опере.

Дмитрий Дмитриевич Гуров — своеобразное продолжение образа Никитина. Учитель словесности показан в тот период, когда он только женился на замечательной девушке из благородного семейства, он еще не осознал, что его окружают ничтожные люди, и самое страшное, что он такой же ничтожный, как они. Гуров привык уже жить двойной жизнью, он точно знает, что у него «были две жизни: одна явная... полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно».

Прозрение наступает случайно, и в этом проявляется сила жизни, та сила, которая не давала Чехову ощущения полноценного счастья, не зря писатель признавался, что боялся быть счастливым, потому что это кратковременно и иллюзорно, а потом наступает грусть. Люди часто и не замечают того момента, когда счастье ощущается всем сердцем, всей душой. Так, Гуров, возвратившись в Москву, к своей привычной жизни, думал что все будет по-прежнему: «Мало-помалу он окунулся в московскую жизнь, уже с жадностью прочитывал по три газеты... Его уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи, и уже ему было лестно, что у него бывают известные адвокаты и артисты и что в Докторском клубе он играет в карты с профессором. Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке...» Как устрашающе это звучит! Когда в одном ряду профессора, адвокаты и селянка... Герой не может себе объяснить, что же его не устраивает в этом размеренном и привычном укладе, что заставляет ежеминутно думать об Анне Сергеевне, почему «эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем...».

В отличие от классического сюжета, когда важное событие в жизни заставляет героя осознать всю силу своего чувства, в рассказах Чехова именно в случайных обстоятельствах заключена вся правда жизни: в «длинном сером заборе», который угнетает и каждую минуту напоминает, что «кругом пошлость и пошлость», в «горшочках со сметаной» и «накрахмаленных салфетках», которые пугают своей ежедневной чистотой и сытостью. Героям хочется бежать, иначе можно сойти с ума. Куда бежать? Автор не дает ответа. Но читатель, как и герои «Дамы с собачкой», верит: «Казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь». Чехов не отнимает у читателя веру в эту новую жизнь, в этом заключена вся гуманистическая сила русской литературы. Глубокий смысл финала рассказа в том, что Чехов вел нас к размышлениям не о семейных неурядицах как таковых, а о строе человеческих отношений. Он как писатель-психолог уже давно убежден, что не только «все счастливые семьи счастливы одинаково», но и в том, что и несчастливы они тоже одинаково.



Вопросы и задания

Почему Чехов обратился к жанрам рассказа и повести? Как бы вы прокомментировали слова английского писателя Сомерсета Моэма: «Я не понимаю людей, которые называют чеховские рассказы срезами живой жизни»?

Как работают художественные детали в рассказах Чехова? Чем вызывается столь частое использование в творчестве Чехова приема иронии? Как вы поняли, в чем состоит его суть?

Один из известнейших исследователей творчества А. П. Чехова, говоря о Душечке, героине одноименного рассказа, заметил, что «существуют три точки зрения на то, что является основной, ведущей чертой в этом образе.

Душечка — безликая раба своих страстей.

Душечка — непостоянное, беспринципное существо.

Душечка — воплощение истинного предназначения женщины».

Какая из этих точек зрения, на ваш взгляд, отвечает авторскому замыслу? Свой ответ обоснуйте.

Почему автор рассказов «Дама с собачкой», «Учитель словесности» оставляет своих героев на пороге новой жизни, но что это будет за жизнь, не показывает?

В рассказе «Учитель словесности» идет разговор о психологизме в литературе («Никакой не вижу тут психологии, — вздохнула Варя. — Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души...»). Как вы думаете, зачем нужен в рассказе этот спор? В чем вы видите особенности чеховского психологизма?



ДОМ С МЕЗОНИНОМ (1896)

То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние человека. Влюбленность показывает человеку, каким он должен быть.

А. П. Чехов. Из записной книжки

Образ красоты представлен в рассказах Чехова как мимолетный проблеск счастья. Герои писателя редко замечают красоту, остаются слепы к искренним порывам души.

Чеховская мысль о том, что безнадежно искать прекрасное вне жизни, наиболее ярко воплощается в этом рассказе. С первых же страниц «Дома с мезонином» читатель попадает в поэтический мир усадебной жизни: ровные еловые аллеи, широкий пруд, каменные ворота со львами. Эта умиротворенная атмосфера и две красавицы сестры не могут оставить равнодушными ни главного героя-художника, ни повествователя. Трогательные отношения Мисюсь и художника кажутся «прекрасным сном», обрамленным канвой печальной повседневности.

В чеховских рассказах мы не встретим авторского комментария. «Для понимания души человека важно не только то, что может быть высказано словами, а и то, что только чувствуется», — писал А. Суворин. Одной из главенствующих тем рассказа оказывается не любовь, а та жизнь, которую не хотят замечать люди праздные, увлеченные несбыточными идеями. Имение Волчаниновых представляется обителью счастья среди бесконечных людских страданий: погорельцы, дети без крова, хромая Пелагея, замученные рабским трудом крестьяне.

Система образов рассказа выявляет этическую концепцию писателя. Характер Мисюсь воплощает идею душевной красоты, доверчивости и непорочности. «Неизменно строгая» Лидя старается быть полезной, но все ее благие дела лишь поза, позволяющая ей избежать одиночества. Это натура страдающая и в то же время убежденная в правоте своих ошибочных принципов. Она уверена, что подвижническая деятельность дает ей право решать судьбы людей, выступать в роли судьи и благодетеля. Казалось бы, художник может противостоять категоричности Лиды и способен своими поступками выразить авторский идеал. И все же он не заслуживает читательской симпатии. Автор осуждает позицию праздного мечтателя: нельзя умозрительно воспринимать происходящее, искать красоту вне реальности.

Открывается важная особенность чеховских произведений: они строятся на развитии внешнего сюжета и движении внутреннего конфликта. В рассказах писателя нет напряженно развивающегося действия, ослаблена «интрига», центр тяжести перенесен с событий на внутренний мир героев.

Признание художника выявляет мотив неплототворности отвлеченного идеала: «...Я мечтал о ней, как о своей маленькой королеве, которая вместе со мною будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарею, природой...»

Как можно владеть природой? Высшее благо в мире чеховского творчества — единство человека с людьми, разумная, осмысленная жизнь. Автор одинаково не приемлет как бесполезную активность, так и созерцательную бездеятельность. Любовь в чеховском рассказе выступает средством выявления и оценки духовных свойств героев. Тот, кто не способен отстоять свое чувство, не достоин счастья любви. В этом и заключается драма художника, он теряет Мисюсю, потому что не может изменить мир, который его окружает, не способен увидеть подлинную суть обыденного, не в состоянии отстоять чувство.



Вопросы и задания

В. В. Набоков говорил о героях Чехова: «Ни один писатель не создал столь трогательных, но без грана сентиментальности, персонажей, которых можно определить одной цитатой из рассказа «На подводе»: «И непонятно, — думала она, — зачем красоту, эту приветливость, грустные милые глаза Бог дает слабым, несчастным, бесполезным людям, зачем они так нравятся». Прокомментируйте это утверждение писателя применительно к рассказу «Дом с мезонином».

О чем сожалеет герой, восклицая: «Мисюсю, где ты?»

Дайте характеристику Лиде Волчаниновой. Сравните ее с героиней рассказа Чехова «Невеста». Прав ли критик, сказавший, что автор «не сочувствовал строгой Лиде»?

Задания для тех, кому интересно.

Можно ли говорить о художнике как о «лишнем герое»? Сопоставьте чеховского персонажа с «лишними людьми» из произведений XIX века. Возможно, вам поможет цитата из очерка «Чехов» литературоведа Ю. Айхенвальда: «Вообще, Чехов самоотверженно показал в близком его сердцу «лишнем человеке» все, что есть в нем отрицательного и жестокого, все, что есть в нем злополучного для себя и для других».



Творческий практикум

Пришло время самостоятельного чтения и анализа рассказов Чехова. Прочитать рассказ нетрудно, а составить самостоятельное суждение о нем (интерпретацию) намного сложнее. Здесь нет рецептов и нет единого плана, общего для всех авторов и всех произведений. Каждый большой писатель создает художественный мир, в котором действуют свои законы. И судить о

творчестве писателя надо, как говорил Пушкин, по законам, «им самим над собой признанным». Для этого надо войти в мир писателя, в его стиль, надо научиться читать. В данном случае — Чехова.

Повторим, что единых рецептов нет, но можно показать некоторые приемы чтения-анализа, органичные для чеховского стиля. Попробуем сделать это на примере рассказа «Скрипка Ротшильда», написанного в том же 1894 году, что и «Студент».

Название. Фамилия Ротшильд в те времена была именем нарицательным. Баснословно богатый французский банкир еврейского происхождения, удостоенный титула барона, стал символом финансового успеха, сказочной роскоши, власти и славы. Соединение его фамилии со словом «скрипка» парадоксально: возвышенное искусство и деньги.

Первая фраза. Первая фраза в любом, а тем более в таком небольшом произведении, как рассказ, чрезвычайно важна: она задает тон всему повествованию. «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно». Фраза составлена не просто парадоксально — абсурдно. Логика языка заставляет нас ждать, что после слов «городок был маленький» будет сказано: «меньше деревни». У Чехова — «хуже деревни». Конечно, город не может быть меньше деревни, город все-таки. Но почему «хуже»? Потому что «хуже деревни» ничего быть не может? И если уж городок «хуже»... Далее — вообще отсутствие какой-либо логики: «Старики... умирали так редко, что даже досадно». В первой фразе поражает сочетание абсурдности и бесчеловечности, отсутствие логики и смысла. Нет смысла в речи, нет и в жизни. Кому принадлежат эти слова? Автору? Следующие предложения все разъясняют: так думает Яков Бронза. Однако первая фраза все же не взята в кавычки. Она принадлежит и Якову, и Чехову. Это пример несобственно-прямой речи, когда автор по тем или иным причинам передает свои мысли и чувства герою. Так, кстати, построено повествование в рассказе «Студент». Почему же в рассказе «Скрипка Ротшильда» Чехов ни разу не прибегает к прямой речи для передачи размышлений Якова, ограничиваясь несобственно-прямыми высказываниями (а ведь Яков — главный герой!)? Попробуйте ответить на этот вопрос сами.

Имена. В первом абзаце Чехов дает четыре варианта имени главного героя: Яков Иванов, Яков Матвееч, Яков, Бронза. Но в ходу только два — Яков и Бронза. В литературе давно используются «говорящие» имена и фамилии. Чехов и здесь нарушает традицию. Иванов — фамилия такая «редкая», что назвать героя Ивановым все равно, что назвать его человеком. Впрочем, никто Якова Ивановым и не называет. И Яковом Матвеечем тоже, потому что живет он не в губернском городе в собственном доме, а «бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната». Зовут его

просто Яковом, а уличное прозвище, которым дразнят его мальчишки, — Бронза. Почему Бронза? «Почему-то», — отвечает Чехов. В этом прозвище логики и смысла не больше, чем в первой фразе рассказа, которая отражает мысли Якова. Абсурдность жизни отражается в именах героев. Загадочный Ротшильд — нищий еврей-музыкант словно в насмешку носит эту блестящую фамилию.

Сюжет. Этот рассказ о том, как у гробовщика Якова Иванова умирает жена, а вскоре умирает и он сам, завещая перед смертью свою скрипку еврею Ротшильду. Как всегда у Чехова, сюжет — лишь один из элементов произведения, причем не самый важный. Однако попробуйте ответить на простой, можно сказать, «детский» вопрос: «Как заканчивается рассказ — хорошо или плохо?»

Герои. Главный герой рассказа Яков Бронза — гробовщик. Смерть для него — источник дохода. Удивительная чеховская деталь: для мужиков и мещан он делает гробы на свой рост. Объясняется это просто: «выше и крепче его» никого в городе нет. Однако есть что-то жутковатое в этой подробности: словно всю жизнь он делает гробы для себя. И в этой детали все та же абсурдность: природа отпустила Якову и рост, и сложение для другой жизни, а не для профессии гробовщика. И еще: «выше и крепче его не было людей нигде, даже в тюремном замке»... Выходит, самые крепкие, жизнеспособные должны находиться не на воле, а в тюрьме?

Все образы, в том числе и образы героев, в художественном произведении расположены по принципу сопоставления. Полная, казалось бы, противоположность Бронзе — флейтист Ротшильд, «рыжий, тощий жид». К нему Бронза чувствует безотчетную ненависть, потому что «Ротшильд даже самое веселое умудрялся играть жалобно». Ротшильд боится Якова, но именно он почувствовал в своем враге то, что скрыто под налетом душевной черствости, — талант. Марфа, жена Якова, незащитное и забитое существо, которое он просто разучился замечать, как старую мебель в доме, своей смертью открывает ему глаза. Он вдруг впервые видит свою жену радостной: ведь смерть для нее — избавление от жизни, в которой он «ни разу не приласкал ее, не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького, а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками; правда, он никогда не бил ее, но все-таки пугал, и она всякий раз цепенела от страха. Да, он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду. И он понял, отчего у нее теперь такое странное, радостное лицо, и ему стало жутко». Смерть жены заставляет его задуматься о прошедшей жизни, и мысли его, такие тяжелые и неповоротливые, вращаются вокруг того, что доступно его пониманию: убытков и пользы, пользы и убытков...

Слова-мотивы — это ключевые в тексте слова, которые высвечивают и сюжет, и образы героев, и все детали произведения. В несоб-

ственно-прямой речи, передающей мысли и ощущения Якова, чаще всего встречаются слова «убыток» и «польза» — 25 раз на сравнительно небольшом пространстве текста! Всю свою жизнь Бронза подсчитывал убытки, и во всем он видел убытки: в праздниках и выходных, в детских гробиках, в Марфе. Как бедны были его мысли, так и беден мир его чувств, если можно назвать миром одно-единственное, на все лады донимающее его чувство тоскливой злобы. Когда же приходит время задуматься о прошедшей жизни, то только убытки видит в ней Бронза и приходит к дикому, абсурдному выводу: «от жизни человеку — убыток, а от смерти — польза». Вывод абсурден, потому что бесчеловечен, однако для Якова он совершенно естествен. Своим омраченным умом Яков, продолжая мыслить об убытках и пользе, доходит до того, что понятно по-человечески, а для него абсурдно, поскольку никогда даже не приходило и не могло прийти в голову: «Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу». Это запоздалый переворот в сознании героя, вдруг осознавшего, что жизнь — и его собственная, и всеобщая — могла и должна быть иной. Но этот переворот подготовлен не только смертью жены, не только болезнью Якова. Было, значит, что-то живое в его душе, а иначе как бы она могла проснуться?

Символы — это детали, которые относятся к предметному миру произведения (портрету, интерьеру, пейзажу), но звучат особенно сильно и становятся смысловыми опорами текста. Так в оркестровой пьесе ведущими становятся один-два инструмента. В нашем рассказе это скрипка и река. Скрипка — не только инструмент, который приносит Бронзе доход. Скрипка — это часть его души, в существовании которой он сам себе не признается и которую почувствовал в нем Ротшильд, это талант, человечность, чуткость — словом, то, что на протяжении всей жизни им самим загонялось в угол и втоптывалось в грязь. Но все это живет, и в самые тоскливые минуты Яков берет в руки скрипку. Оказывается, что эта игра на скрипке и была тем настоящим, мимо чего прошла жизнь. Не доходы и убытки, не гробы, а удивительная мелодия остается после Якова в этом мире. Мелодия, которая «жалобно и трогательно» спрашивает каждого: «Зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?» Скрипка переходит к Ротшильду, которого Яков называл «пархатым» и «чесноком», а сейчас, перед смертью, назвал братом.

Река в чеховском рассказе — это и река времени, которая заставляет Якова вспомнить то, что он, казалось, забыл навсегда: и старую вербу, и младенчика с белокурыми волосами, и свою молодость. Река — это и часть того мира, который у Чехова противопоставлен людской жизни. Люди не замечают его красоты или забывают о его существовании, как Яков Бронза, который сорок или пятьдесят лет не был на реке, или пытаются извлечь из него свою маленькую поль-

зу: вырубить леса, распахать луга, наловить и продать рыбы, развести гусей. Существует-то этот мир для того, чтобы человек подвигнулся ему и поднялся до него, чтобы на прекрасной земле жили прекрасные люди, чтобы река, душа и скрипка говорили на одном языке.

Последняя фраза. «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз». Ротшильд играет мелодию Якова, но выходит у него еще жалобнее. На тоску Якова накладывается еще и печаль целого народа. И эта тоска по настоящей, красивой, полезной жизни знакома каждому, а иначе зачем купцам и чиновникам выслушивать эту песню по десять раз? Бесчеловечности первой фразы рассказа противостоит очень ясная, прозрачная и тихая, искренне-человечная интонация финала.

Можно было бы говорить еще о многих других особенностях рассказа, о его композиции, второстепенных персонажах, речевых и портретных характеристиках и о прочих вещах. Однако важнее было другое: показать хотя бы некоторые приемы вхождения в чеховский стиль, в его художественный мир, в котором сюжет перестает быть главным, а главным становится «музыка», создающая настроение читателя. Этому литература еще не знала. Прозу Чехова можно назвать лирической в прямом смысле слова: она не столько рассказывает, сколько внушает. В свое время Ю. Айхенвальд заметил: «Чехова меньше чем кого-либо расскажешь: его надо читать». Попробуйте пересказать «своими словами» «Скрипку Ротшильда». Что останется от рассказа?



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ИВАНА АЛЕКСЕЕВИЧА БУНИНА

Выньте Бунина из русской литературы, и она потускнеет, лишится живого радужного блеска и звездного сияния.

М. Горький

«Лишь слову жизнь дана». Человек, удивительно чутко воспринимающий мир и воплотивший его в художественном творчестве, считающий себя носителем родовой, генетической

памяти, Бунин однажды заметил: «Я родился там-то и тогда-то... Но, Боже, как это сухо и ничтожно — и неверно! Я ведь чувствую совсем не то! Это стыдно, неловко сказать, но это так: я родился во вселенной, в бесконечности времени и пространства». Словно продолжая эту мысль, он чуть позже напишет: «Я жажду жить и живу не только своим настоящим, но и своей прошлой жизнью и тысячами других жизней, современных мне, и прошлым, всей историей всего человечества со всеми странами его. Я непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себе. Но зачем? Затем ли, чтобы на этом пути погубить себя, свое я, свое время, свое пространство, — или затем, чтобы, напротив, утвердить себя, обогатившись и усилившись чужим?» Именно этим стремлением «обогащаться и усиливаться чужим» можно, наверное, объяснить и обширную переводческую деятельность, и постоянную «охоту к перемене мест». В «Автобиографических заметках» писатель вспоминает: «Неизменно проводя лето в деревне, мы почти все остальное время отдали чужим краям. Я не раз бывал в Турции, по берегам Малой Азии, в Греции, Египте, вплоть до Нубии, странствовал по Сирии, Палестине, был в Ороне, Алжире, Константинополе, Тунисе и на окраинах Сахары, плавал на Цейлон, изъездил почти всю Европу, особенно Сицилию и Италию (где три последних зимы мы провели на Капри), был в некоторых городах Румынии, Сербии — и, говоря словами Боратынского, отовсюду — «к вам приходил, родные степи, моя начальная любовь» — и снова «по свету бродил и наблюдал людское племя...»

Иван Алексеевич Бунин принадлежал к числу людей, которые удивительно чутко воспринимали историю и культуру, поэтому мысль о преемственной связи между прошлым и настоящим, об их тесной духовной связи становится одной из ведущих в художественном мире писателя. Так, многие исследователи высказывают мнение о том, что процесс художественного мышления (а следовательно, и творчества) Бунина — это процесс поэтического преобразования действительности в воспоминаниях, раздумьях о прошлом. И интерес к прошлому, к духовной истории человека и нации в творчестве Бунина — явление далеко не случайное. Всю свою жизнь писатель мучительно искал ответ на вопрос: что такое человеческая жизнь и чем она определяется? В черновых набросках к роману «Жизнь Арсеньева» можно прочесть: «Жизнь, может

быть, дается единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с ней: она отнимает от него имя, — он пишет его на кресте, на камне, она хочет тьмою покрыть пережитое им, и он пытается осуществить его в слове». Речь, слово, творчество — вот что, по мысли писателя, может противостоять смерти. Художественное творчество неизмеримо обогащает жизнь, расширяя ее границы, ее временные рамки, в творчестве навечно остается «след былого», «та красота, что мир стремится вперед».

Слово

Молчат гробницы, мумин и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страдания,
Наш дар бессмертный — речь.

Наверное, поэтому так требовательно и трепетно относился писатель к своему и чужому творчеству, напрямую связывая судьбы литературы и судьбы нации. «Россия и русское слово (как проявление ее души, ее нравственного строя) есть нечто нераздельное», — напишет он в статье «Инония и Китеж».

Человек, природа и история. Начиная свою творческую деятельность Бунин как журналист, но назвать его первые произведения очерками в полном смысле этого слова достаточно трудно, скорее, это рассказы-очерки. Пример тому — «На Донце» (первоначальное название «Святые Горы»). В основу этого произведения были положены реальные впечатления от поездок молодого писателя по Украине и Приднестровью, однако это не путевые заметки, не дневниковые записи, а нечто совершенно иное. Автор-повествователь, совершая свое путешествие по местам, где некогда развивались события, описанные в «Слове о полку Игореве», осознает свою сопричастность к настоящему и прошлому. Ощущение прошлого передается через пейзаж, причем пейзаж, знакомый читателю по «Слову о полку Игореве»: «Резкий крик птицы, треск сучьев под ногами дикой козы, хриплый хохот кукушки и сумеречное уханье филина — все гулко отдавалось в лесах.

Ночью величавый мрак простирался над нами. По шороху и плеску воды иннокентий угадывал, что вплавь переходят Донец люди. Молчаливо, как рать дьяволов, перебирались они через реку, шуршали по кустам и исчезали во мраке». Вспомним похожий отрывок из древнего памятника: «Волки грозу накликают по яругам, орли клетком зверей на кости зовут, лисицы брешут на червленые щиты... Долго ночь меркнет. Заря свет зажгла, мгла поля покрыла, щеко́т соловьиный затих, галичий говор пробудился».

В бунинском описании природы нет прямого цитирования древнего памятника, но через пейзаж в нем воссоздан колорит времени, иллюзия старины. Интересное наблюдение об этом рассказе находим в заметках В. Н. Муромцевой-Буниной, жены писателя: «В рассказе «На Донце» изображен Святогорский монастырь. Можно сравнить его с «Перека́ти-поле» Чехова, где тот же монастырь: у Чехова больше людей, у Бунина — природа и история...» Однако это высказывание нуждается в уточнении: не просто природа и история, а природа и история как составляющие духовного мира современного человека — вот что привлекает в этом рассказе Бунина. Ценность человеческой личности писатель связывает с ее эмоциональным богатством, с ее представлениями о мире, с ее способностью почувствовать связь времен: «И все думал о старине, о той чудной власти, которая дана прошлому... Откуда она и что значит?» Герой-повествователь ощущает себя наследником, носителем и обладателем всего того, чем жило человечество и что оказалось неподвластным тлену, смерти, бесследному уничтожению.

Размышления на эту тему мы постоянно встречаем на страницах бунинских книг, в его дневниковых записях и письмах. Как вы помните, об этой связи личного и общего, близкого и далекого размышляли и писатели — современники Бунина. «Истинная жизнь начинается тогда, — пишет в дневниках Лев Толстой, — когда она становится связью между прошедшим и будущим; только тогда она получает настоящее и радостное значение». Эти же мысли занимали, как вы помните, и Ивана Великопольского, героя известного вам рассказа А. П. Чехова «Студент»: «Прошлое, — думал он, — связано с настоящим неразрывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Герой рассказа-очерка «На Донце» близок лирическому герою стихотворений Бунина. Достаточно убедительное доказательство тому — стихотворение «Собака»:

Мечтай, мечтай. Все уже и тусклей
Ты смотришь золотистыми глазами
На вьюжный двор, на снег, прилипший к раме,
На метлы гулких, дымных тополей.

Вздыхая, ты свернулась потеплей
У ног моих — и думаешь... Мы сами
Томим себя — тоской иных полей,
Иных пустынь... за пермскими горами.

Ты вспоминаешь то, что чуждо мне:
Седое небо, тундры, льды и чумы
В твоей студеной дикой стороне.

Но я всегда делю с тобою думы:
Я человек: как Бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

Осознать себя в этом огромном мире помогает человеку не только историческая память, но и природа. «Современное культурное общество — особенно в больших городах — слишком отдалилось от могущественного и благотельного влияния природы. Я уже не говорю о том, что городская молодежь по большей своей части не знакома с самыми обычными явлениями природы: она постепенно утрачивает даже самый интерес к природе, научается мыслить не живыми образами, а отвлеченными символами и перестает живо и непосредственно относиться к окружающему миру, со всеми его тайнами и проявлениями. В обществе нашем еще слишком мало ценят воспитательное значение природы, а между тем как оно велико и благотворно!» — писал Бунин в своей статье «Поэт-гуманист», посвященной творчеству А. М. Жемчужникова. Об этом же, но по-иному писатель сказал в своем стихотворении «Вечер»:

О счастье мы всегда лишь вспоминаем.
А счастье всюду. Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно.

В бездонном небе легким белым краем
Встает, сияет облако. Давно

Слежу за ним... Мы мало видим, знаем,
А счастье только знающим дано.

Окно открыто. Пискнула и села
На подоконник птичка. И от книг
Усталый взгляд я отвожу на миг.

День вечереет, небо опустело.
Гул молотилки слышен на гумне...
Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне.



Вопросы и задания

Вы уже знакомились с лирическими произведениями Бунина. Сейчас вам открылась еще одна грань его поэтического таланта. Скажите, каким вы видите лирического героя поэзии Бунина.

Сопоставьте два стихотворения поэта: одно — из ранней лирики, другое произведение, написанное до отъезда в эмиграцию. Меняется ли поэтический язык, эмоциональный настрой?

Задания для тех, кому интересно.

Напишите миниатюру (в любом жанре) на тему «Человек и время». Хотелось, чтобы в вашей работе были использованы произведения русских классиков.



АНТОНОВСКИЕ ЯБЛОКИ (1900)

Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые впечатления его богаты. Мир его — по преимуществу мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний.

А. А. Блок

«Дворянских гнезд заветные аллеи». Эти слова из стихотворения К. Бальмонта «Памяти Тургенева» как нельзя лучше передают настроение рассказа «Антоновские яблоки». Ви-

димо, не случайно, что на страницах одного из первых своих рассказов, сама дата создания которого чрезвычайно символична, И. А. Бунин воссоздает мир русской усадьбы. Именно в нем, по мысли писателя, объединяется прошлое и настоящее, история национальной культуры золотого века и ее судьба на рубеже столетий, семейные традиции дворянского рода и индивидуальная человеческая жизнь. Грусть об уходящих в прошлое дворянских гнездах — лейтмотив не только этого рассказа, но и многочисленных стихотворений, таких как «Высокий белый зал, где черная рояль...», «В гостиную сквозь сад и пыльные гардины...», «Тихой ночью поздний месяц вышел...». Однако лейтмотив упадка и разрушения преодолевается в них «не темой освобождения от прошлого, а напротив, поэтизацией этого прошлого, живущего в памяти культуры... Стихотворениям Бунина об усадьбе свойственны живописность и в то же время вдохновенная эмоциональность, возвышенность и поэтичность чувств. Усадьба становится для лирического героя неотъемлемой частью его индивидуальной жизни и в то же время символом родины, корней рода» (Л. Ершова).

Может показаться странным, что разговор о художественном мире прозы Бунина мы начали с обращения к его поэзии, но дело в том, что сам писатель не принимал «деления художественной литературы на стихи и прозу» и считал, что «поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическим слогом должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха».



Вопросы и задания

Обратившись к тексту рассказа и упомянутым стихотворениям, прокомментируйте слова писателя: «Свои стихи я не отграничиваю от прозы. И здесь, и там одна и та же ритмика... дело только в той или иной силе напряжения ее».

Рассказ «Антоновские яблоки» был напечатан впервые с подзаголовком «Картины из книги «Эпитафии». Уточните в словаре значение слова «эпитафия» и ответьте на вопрос: почему своему произведению Бунин сначала дал такой подзаголовок, а в окончательной редакции снял его?

Как вы определите тему прочитанного рассказа? Можно ли сказать, что это рассказ о разорении и умирании дворянских гнезд, об

обнищании их хозяев? Как вы понимаете метафору «дворянское гнездо»? Какие читательские ассоциации она вызывает?

«Я вижу, слышу, счастливы. Все во мне». Первое, на что обращаешь внимание при чтении рассказа — это на отсутствие сюжета в привычном понимании, т. е. отсутствие событийной динамики. Первые же слова произведения «...Вспоминается мне ранняя погожая осень» погружают нас в мир воспоминаний героя, и сюжет начинает развиваться как цепь ощущений, связанных с ними. Чем они вызваны? Запахом антоновских яблок, который будит в душе рассказчика самые различные ассоциации. Меняются запахи — меняется сама жизнь, но смена ее уклада передана писателем как смена личных ощущений героя, смена его мировосприятия.

Обратите внимание на картины осени, данные в разных главах. *Первая глава:* «В темноте, в глубине сада — сказочная картина: точно в уголке ада, пылает около шалаша багровое пламя, окруженное мраком, и чьи-то черные, точно вырезанные из черного дерева силуэты двигаются вокруг костра, меж тем как гигантские тени от них ходят по яблоням». *Вторая глава:* «Мелкая листва почти вся облетела с прибрежных лозин, и сучья сквозят на бирюзовом небе. Вода под лозинами стала прозрачная, ледяная и как будто тяжелая... Когда, бывало, едешь солнечным утром по деревне, все думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах, а в праздник встать вместе с солнцем...» *Третья глава:* «Ветер по целым дням рвал и трепал деревья, дожди поливали их с утра до ночи... ветер не унимался. Он волновал сад, рвал непрерывно бегущую из трубы людской струю дыма и снова нагонял зловеющие космы пепельных облаков. Они бежали низко и быстро — и скоро, точно дым, затуманивали солнце. Погасал его блеск, закрывалось окошечко в голубое небо, а в саду становилось пустынно и скучно, и все чаще начинал сеять дождь...» *Четвертая глава:* «Дни стоят синеватые, пасмурные... Целый день я скитаюсь по пустым равнинам...»

Вы заметили, что описание осени передано рассказчиком через цветное и звуковое ее восприятие. Осенний пейзаж от главы к главе меняется: меркнут краски, меньше становится солнечного света. По существу, в рассказе описана осень не одного года, а нескольких, и это постоянно подчеркивается в

тексте: «Вспоминается мне урожайный год»; «Эти дни были так недавно, а меж тем кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие».

Картинки-воспоминания возникают в сознании рассказчика и создают иллюзию действия. Однако и сам рассказчик пребывает как будто в разных возрастных ипостасях: от главы к главе он словно становится старше и смотрит на мир то глазами ребенка («Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!»), затем подростка («...так весело в открытом поле в солнечный и прохладный день!») и юноши («Я сейчас еще чувствую, как жадно и емко дышала молодая грудь холодом ясного и сырого дня...»), а то и глазами человека, перешагнувшего зрелый возраст («Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!»). Но время как будто не властно над ним, да и течет оно в рассказе как-то очень странно. С одной стороны, оно вроде бы идет вперед, но в воспоминаниях рассказчик все время обращается назад. Все события, происходящие в прошлом, воспринимаются и переживаются им как сиюминутные, развивающиеся на его глазах. Такая относительность времени является одной из черт бунинской поэтики.



Вопросы и задания

В статье «Как я пишу» И. А. Бунин однажды заметил: «Первая фраза имеет решающее значение. Она определяет прежде всего размер произведения, звучание всего произведения в целом». Подумайте, что в «звучании» рассказа «Антоновские яблоки» определено его первой фразой. Почему произведение начинается и заканчивается многоточием?

Современный исследователь творчества писателя Юрий Мальцев так охарактеризовал «Антоновские яблоки»: «...это первое произведение Бунина, где четко проявляется стилевое самосознание писателя». О некоторых чертах стиля мы уже сказали. Какие еще стилиевые особенности вы можете назвать?

«В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустение, глушь, распад?» «Антоновские яблоки» открыли русскому читателю наступающего XX века новое имя. И пророческими оказались слова мецената Саввы Морозова: «Этот будет классиком!» Хотя далеко не все восприняли и оценили рассказ столь высоко. Так, А. И. Куприн высмеял его в пародии

дии, а М. Горький хотя и отметил, но оценил достаточно своеобразно: «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки» — да! Но — они пахнут отнюдь не демократично».

Этот рассказ во многом определил направленность дальнейшего творчества Бунина, его обращение к «мужицкой теме» и ее своеобразное решение, представленное на страницах «Деревни» и «Суходола»: «Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия. Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, близко не связана, как у нас. Душа у тех и других, я считаю, одинаково русская...»

В небольшой заметке, написанной в 1911 году, прозвучало ключевое понятие, которое станет предметом художественного исследования Бунина — «загадочная русская душа». Писатель будет обращаться к ней и в произведениях, созданных в России, и в октябрьском дневнике «Окаянные дни» («Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом — Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, «шаткость», как говорили в старину»), и в романе «Жизнь Арсеньева», созданном в эмиграции, и в последнем, удивительно чистом и пронзительном сборнике рассказов о любви «Темные аллеи». «Сколько заброшенных поместий, запущенных садов в русской литературе и с какой любовью всегда описывались они! В силу чего русской душе так мило, так отрадno запустение, глушь, распад?» — этим вопросом будет задаваться один из бунинских героев, а вслед за ним и читатели.



Семинар

Рассказ И. А. Бунина

«Господин из Сан-Франциско»

глазами читателей разных эпох

Прочитайте рассказ И. Бунина «Господин из Сан-Франциско». При подготовке к семинару используйте предложенные материалы.

1. Уже упоминавшийся на страницах нашего учебника исследователь Юрий Мальцев заметил: «Рассказ «Господин из Сан-Франциско» многие критики считают самым совершенным из всех, напи-

самых Буниным до революции. Действительно, техника письма достигает здесь виртуозного блеска. Выразительность деталей и точность языка поразительны. Но чего не отметил никто из критиков — это абсолютного и необычного для Бунина отсутствия поэзии». Как вы думаете, справедливо ли замечание исследователя? Если да, то чем вы объясните «отсутствие поэзии» на страницах рассказа?

2. Выделите этапы развития сюжета. Какую сцену можно назвать кульминационной? Как финал рассказа помогает понять характер конфликта? В чем смысл появления в финале фигуры дьявола? Как композиция рассказа помогает постичь авторскую позицию?

3. Подумайте, почему корабль в рассказе носит название «Атлантида». В чем вы видите символику этого имени собственного? Каким еще именам собственным, упомянутым в рассказе, придан символический смысл? Подумайте, почему в рассказе так мало героев, которые имеют имя.

4. Назовите второстепенных персонажей. Какую художественную функцию они выполняют в рассказе?

5. Познакомьтесь с двумя оценками идеи рассказа. Какая из высказанных точек зрения, на ваш взгляд, точнее интерпретирует авторскую позицию?

А. Серафимович: «Жизнь, мысли, чаянья и конец человека из буржуазного класса, знающего только одно — делать деньги, написаны удивительно ярко, правдиво, художественно убедительно».

А. Твардовский: «Перед лицом любви и смерти, по Бунину, стираются сами собой социальные, классовые, имущественные грани, разделяющие людей... смерть одинаково ужасна своей неотвратимостью. Между прочим, когда этот рассказ толкуют только в смысле обличения капитализма и символического предвестия его гибели, то как бы упускают из виду, что для автора гораздо важнее мысль о подверженности и миллионера общему концу, о ничтожестве и эфемерности его могущества перед лицом одинакового для всех смертного итога».

Задания для тех, кому интересно.

Сопоставьте рассказы «Господин из Сан-Франциско» И. Бунина и «Случай из практики» А. Чехова или с одним из рассказов Л. Н. Толстого («Поликушка», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»).



ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ (1916)

Только мы называем это утробностью, а я там назвал это легким дыханием. Такая наивность и легкость во всем: и в дерзости, и в смерти и есть «легкое дыхание».

*Г. Кузнецова. Грасский дневник
(запись разговора с Буниным
от 28 мая 1929 года)*

Смысл названия. Создавая свои произведения, И. А. Бунин словно стремился вернуть русской литературе ее «драгоценнейшие черты: глубину, серьезность, простоту, благородство, прямоту», «заставлял» читателя увидеть и осознать то настоящее, что способно открыться только перед лицом неизбежно надвигающейся старости или даже смерти.

«Историческая память» Бунина как будто слонится, разные временные пласты накладываются друг на друга, события окутываются белесоватой дымкой прошлого. Таковы только прочитанные вами «Антоновские яблоки» и «Господин из Сан-Франциско», давно известные «Темные аллеи». Такова трагическая история Оли Мещерской, героини «Легкого дыхания», история, которая на глазах читателя удаляется, превращается в бледное воспоминание классной дамы, что ходит на могилу Оли, и, наконец, истончается в легкое дыхание, рассеянное в мире, в облачном небе, «холодном осеннем ветре».

«Легкое дыхание», как справедливо полагают исследователи, один из самых чарующих и загадочных рассказов Бунина. Его блистательный анализ был предложен известным психологом, занимающимся проблемами художественного творчества, Л. С. Выготским. Анализ рассказа исследователь начал с названия, которое, по его мнению, и является своеобразной доминантой повествования и «определяет собой все построение рассказа»: «Легкое дыхание! А ведь оно у меня

есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь, правда, есть?» Мы как будто слышим самый вздох, и в этом комически звучащем и в смешном стиле написанном рассказе мы вдруг обнаруживаем совершенно другой его смысл, читая заключительные катастрофические слова автора: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти слова как бы замыкают круг, сводя конец к началу... Автор как бы говорит заключительными словами, резюмируя весь рассказ, что все то, что произошло, все то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, — все это, в сущности, есть только одно событие, — это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре. И все прежде данные автором описания могилы, и апрельской погоды, и серых дней — все это вдруг объединяется, как бы собирается в одну точку, включается и вводится в рассказ: рассказ получает вдруг новый смысл и новое выразительное значение — это не просто русский уездный пейзаж, это не просто просторное уездное кладбище, это не просто звон ветра в фарфоровом венке, — это все рассеянное в мире легкое дыхание, которое в житейском своем значении есть все тот же выстрел, все тот же Малютин, все то ужасное, что соединено с именем Оли Мещерской». Однако, как отмечает далее исследователь, «это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе».

Эти мысли были высказаны Л. Выготским в 1965 году в книге «Психология искусства». Даже сейчас, спустя почти полвека, они вызывают нешуточные споры. Во-первых, исследователи во многом не соглашались с такой однозначной трактовкой названия рассказа, справедливо полагая, что в тексте «легкое дыхание» служит обозначением одного из слагаемых женской красоты. («Я... прочла, какая красота должна быть у женщины».) Безусловно, даже принятие такого кодекса красоты говорит о душевной ущербности героини. Однако в рассказе нет никакого нравственного суда над Олей Мещерской: страстное жизнелюбие главной героини очень по душе повествователю. Ему по душе также и та гармония, которая

воцаряется в душе героини, когда она ощущает свое единство с миром, с природой, с собственной душой: «Я была так счастлива, что одна! Я утром гуляла в саду, в поле, была в лесу, мне казалось, что я одна во всем мире, и я думала так хорошо, как никогда в жизни. Я и обедала одна, потом целый час играла, под музыку у меня было такое чувство, что буду жить без конца и буду так счастлива, как никто».

«Быть предельно живым — значит быть предельно обреченным, — заметил однажды современный литературовед С. Вайман. — Такова ужасающая истина бунинского мироощущения». Как видно, приведенные выше комментарии лишь развивают отдельные положения, выдвинутые Л. С. Выготским. Собственно расхождения между ним и современными исследователями начинаются тогда, когда речь заходит о причинах несостоявшейся жизни Оли Мещерской. Оппоненты Выготского склонны видеть их в бездуховности существования, в отсутствии нравственно-этических норм и приводят в доказательство разговор в кабинете начальницы, историю с казачьим офицером, а самое главное — историю классной дамы, которая сначала хотела посвятить себя брату, «ничем не замечательному прапорщику», потом вообразила себя «идейной труженицей» и, наконец, нашла себя в иступленном служении памяти своей воспитанницы.



Вопросы и задания

Мы предлагаем вам присоединиться к спору исследователей, но прежде познакомьтесь еще с двумя мнениями:

Ю. Мальцев: «Никто из критиков не обратил внимания на ключевое слово в последней фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире...» Этот чудный цветок расцвел, погиб и еще не раз будет расцветать снова, вечно новый и вечно тот же, как то небо и тот весенний ветер, в которых растворилось дыхание Оли Мещерской, растворилось, потому что оно — органичная часть общей стихии».

Л. Смирнова: «Ведь Оля действительно обладала легким, естественным дыханием — жаждой какой-то особенной, неповторимой судьбы, достойной только избранных. И совсем не случайно об этой ее заветной мечте сказано «под занавес», сразу после сообщения о скучных выдумках и самоубеждениях классной дамы. Олино внутреннее горение неподдельно и могло вылиться в большое

чувство... Если бы не бездумное, легкомысленное порхание по жизни, не примитивное представление о счастье, не пошлое окружение».

О композиции рассказа. Возможно, выполняя предложенное задание, вы не пришли к однозначному выводу, а может быть, еще больше запутались в своих мыслях. Мы постараемся вам помочь разобраться в прочитанном и для этого обратимся к композиции рассказа. Один из исследователей справедливо заметил, что оригинальность композиции «Легкого дыхания» состоит как раз в том, что она исключает всякий интерес к сюжету как таковому. Действительно, повествование начинается с финала жизни Оли Мещерской, с описания ее могилы и заканчивается, по существу, тем же. Автор-повествователь переносит действие рассказа из прошлого в настоящее, смешивая два плана повествования, вводя в ткань художественного текста отрывки из дневника Оли Мещерской, строя отдельные фрагменты текста по контрасту: настоящее — прошлое, веселое — грустное, живое — мертвое. Начинается рассказ как эпитафия, «эпитафия девичьей красоте», по меткому выражению К. Г. Паустовского. Перед глазами читателей мелькают, как кадры хроники, безрадостные картины убогой провинциальной жизни, появляются и исчезают немногочисленные герои, и постепенно на страницах произведения встает иной мир, мир, враждебный красоте, и возникает «рассказ совсем о другом: об обреченности красоты и молодости на гибель» (Ю. Мальцев).



Вопросы и задания

Сопоставьте рассказ «Легкое дыхание» со стихотворениями «Свет незакатный», «Эпитафия» И. Бунина.

Составьте композиционный план рассказа. Подумайте, что бы изменилось, если эпизод убийства стал центром повествования.

«Отказались от нас наши древние заступники». В своих воспоминаниях о Чехове Бунин сочувственно цитирует высказывание одного из современных ему критиков: «...главное, невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, — беспощадно уходящее

время». С полным правом эти слова можно отнести и к творчеству самого писателя. Присутствие этого «невидимо действующего лица» ощущается во всех рассказах Бунина, с этих позиций писатель оценивает господина из Сан-Франциско, братьев (из одноименного рассказа) и других героев своих произведений.

Что же противопоставляет Бунин быстро текущему времени? Где и когда, по мысли писателя, человек может осуществить себя, раскрыться целиком? Об этом размышляет писатель на страницах более поздних произведений. Об этом его рассказ «Косцы», написанный в изгнании, но мы поговорим о нем на страницах этого раздела, ибо это произведение — ключ ко всему, что написано «после России».

В этом рассказе писатель вновь обращается к прошлому, к теме памяти. Но прошлое видится герою-повествователю в преображенном виде, поэтически осознаваемое прошлое как норма, как идеал жизни противопоставляется суетному и скудному настоящему. «Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой мы все жили в то время, не вернется уже веками» — с этих слов начинается повествование. В чем же видит писатель прежнюю жизнь? В крестьянском пении? В чудном июльском дне? Да, безусловно, но прежде всего в том, что «все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И еще в том была (уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была — Россия и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу».

Рассказ построен как развернутый лирический монолог на тему России. Отправной точкой авторских размышлений о судьбах родины становится песня косцов, которая берется «как некая высшая точка, как некий символ всего святого и чистого, что есть в русской душе, как нечто *идеальное*, что позволяет резче противопоставить этому идеальному страшные... черты реальности» (О. Михайлов). В этом произведении отчетливо звучит мотив конца («...настал предел Божьему прощению»), мотив, постоянно встречающийся на страницах произведений, созданных в эмиграции.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АЛЕКСАНДРА ИВАНОВИЧА КУПРИНА

Слово есть поступок.

Л. Н. Толстой

«Стихийный талант». «Все люди, наделенные талантом, — писатели, поэты, художники, композиторы, — отмечены в жизни особым знаком. Все они, по примеру Господа Бога творящие мир из ничего (ибо всякое творчество есть создание фантазии, т. е. именно творение из ничего), непременно отличаются от людей обычного типа. И жизнь их, если не внешне, то хотя бы внутренне, всегда сложная, вся в срывах, взлетах, в запутанных петлях и для постороннего наблюдателя непонятна и неприемлема — так начинает свои воспоминания о Куприне его современница, писательница Надежда Тэффи. — Читатели Куприна любили. И многие, не знавшие его лично, даже как-то умилялись над ним, считали добряком, простым, милым человеком. Может быть, оттого, что писал он просто, без вывертов, которые так ненавистны широкой публике. Честно писал, не красуясь и не презирая читателя...

Куприн был настоящий, коренной русский писатель, от старого корня. Когда писал — работал, а не забавлялся и не фиглярничал. И та сторона его души, которая являлась в его творчестве, была ясна и проста, и компас его чувств указывал стрелкой на добро.

Но человек — Александр Иванович Куприн был вовсе не простачок и не рыхлый добряк. Он был очень сложный.

Жизнь, в которую втиснула его судьба, была для него не подходящая. Ему нужно было бы плавать на каком-нибудь парусном судне, лучше всего с пиратами. Для него хорошо было бы охотиться в джунглях на тигров или в компании бродяг золотоискателей, по пояс в снегу, спасти погибающий караван. Товарищами его должны быть добрые морские волки, или да-

же прямые разбойники, но романтические, с суровыми понятиями о долге, о чести, с круговой порукой, с особой пьяной мудростью и честной любовью к человеку. Он всегда чувствовал на себе кепку, пропитанную морской солью, и щурил глаза, ища на горизонте зловещее облако, грозящее бурей... был способен на поступок, на который не всякий добряк решится».

Серьезным поступком для Александра Ивановича Куприна было решение стать писателем. Начинал он трудно, мучаясь, сомневаясь в своем призвании. Он не был человеком из «низов», но испытывал нужду, лишения, служил в армии в низших офицерских чинах, ушел в отставку, испробовал разные профессии, в поисках куска хлеба стал газетчиком. Дореволюционная критика называла дарование Куприна «стихийным», а сам художник признавался, что писать может только по «живым впечатлениям жизни».

«Острое переживание несправедливости мира начиналось у А. Куприна... с традиционного для русской литературы сочувственного изображения «маленького человека» и той косной, убогой среды, в которой ему приходится влачить жалкую участь. У Куприна это сочувствие выразилось не только в изображении дна общества... но и в образах его интеллигентных, страдающих героев» (Е. Шкловский).

Настоящая известность пришла к писателю, когда в 1905 году в очередном сборнике товарищества «Знание» была опубликована его повесть «Поединок», на страницах которой выведен подпоручик Ромашов, страдающий от пошлости армейской жизни, разврата офицерства, тупости солдат. На это произведение с сочувствием откликнулся Л. Н. Толстой: «А. Куприн — настоящий художник, громадный талант. Поднимает вопросы жизни более глубокие, чем у его собратьев...» Менее знаменитые читатели восприняли повесть как беспощадную критику армейской жизни.

Не меньшая заслуга писателя состоит в том, что он в своем творчестве обратился к теме любви, теме, во многом опошленной современной ему литературой, и Куприн вернул ей высокое поэтическое звучание.



ОЛЕСЯ (1898)

Здесь жизнь, свежесть, борьба со старым, отжившим, порывы к новому, лучшему.

А. И. Куприн

«Лесная симфония». В ранней прозе Куприна особое место занимает рассказ «Олеся», который первые критики называли «лесной симфонией». Произведение было написано по личным впечатлениям от пребывания писателя в Полесье. За два года до «Олеси» был создан «Молох», и хотя в основу рассказа и повести лег совершенно разнородный материал, они оказались связаны между собой единой творческой задачей — исследованием противоречивого внутреннего состояния современника. Первоначально рассказ задумывался как «рассказ в рассказе»: первая глава представляла собой довольно развернутое вступление, где говорилось, как группа охотников проводит время на охоте, а вечером забавляется всякими охотничьими историями. В один из таких вечеров и была рассказана, точнее прочитана, хозяином дома история об Олеся. В окончательном варианте эта глава практически исчезла, изменился и облик самого рассказчика: вместо старика повествование было передано начинающему писателю.

«Полесье... глушь... лоно природы... простые нравы... первобытные натуры, совсем незнакомый мне народ, со странными обычаями, своеобразным языком... и уж, наверно, какое множество легенд, преданий и песен!» Все это было так привлекательно для начинающего писателя, но оказалось, что в деревне, кроме охоты, заняться просто нечем. Местная «интеллигенция» в лице ксендза, урядника и конторщика ничем не привлекает Ивана Тимофеевича, так зовут главного героя рассказа. Не находит «городской паныч» общего языка и с крестьянами. Скука жизни, беспробудное пьянство и дремучее невежество, царящие вокруг, угнетают молодого человека. Кажется, только он один выгодно отличается от окружающих: добр, сердечен, мягок, отзывчив, искренен. Однако всем

этим человеческим качествам предстоит выдержать испытание любовью, любовью к Олесе.

Впервые это имя на страницах рассказа возникает, когда, решив развеять ставшую уже привычной скуку, герой решает посетить дом загадочной Мануйлихи, «настоящей, живой, полесской ведьмы». И на страницах рассказа словно оживает Баба Яга, такая, какой ее рисуют народные сказки. Однако встреча с нечистой силой обернулась знакомством с удивительно красивой девушкой. Олеса привлекла главного героя не только своей «оригинальной красотой»; но и характером, в котором сочетались властность и нежность, вековая мудрость и детская наивность. Любовь двух молодых людей началась вроде бы совершенно неожиданно и развивалась довольно счастливо. Постепенно перед Иваном Тимофеевичем начинает раскрываться характер его избранницы, он узнает о незаурядных способностях Олеси: она могла определить судьбу человека, заговорить рану, нагнать страху, лечить обыкновенной водой болезни, даже свалить человека с ног, только посмотрев на него. Она никогда не пользовалась своим даром во вред людям, как не пользовалась и старая Мануйлиха, ее бабка. Только трагическое стечение обстоятельств заставило этих двух незаурядных женщин, старую и молодую, жить вдали от людей, сторониться их. Но даже здесь нет им покоя: жадного урядника не могут удовлетворить их жалкие дары, и он готов их выселить. Иван Тимофеевич всячески стремится оградить и предостеречь свою возлюбленную и ее бабку от всевозможных бед. Но однажды он услышит от Олеси: «...Вы хотя и добрый, но только слабый. Доброта ваша не хорошая, не сердечная». Действительно, в характере Ивана Тимофеевича отсутствует цельность и глубина чувств, он может причинить боль окружающим. Олеса же оказывается неспособной обидеть никогда и никого: ни зябликов, выпавших из гнезда, ни бабушку своим уходом из дома с любимым, ни Ивана Тимофеевича, когда тот просит ее сходить в церковь. И хотя эта просьба будет сопровождаться «внезапным ужасом предчувствия» и герою захочется бежать за Олесей и «просить, умолять, даже требовать... чтобы она не шла в церковь», он сдержит свой порыв. Этот эпизод и приоткрывает тайну «ленивого» сердца: ведь не родился же герой с этим пороком? Жизнь научила его контролировать душевные порывы, заставила отбросить то, что заложено в человеке природой.

По контрасту с героем изображена Олеся, лишь она одна, «взлелеянная матерью-природой, выросшая вдали от фальшивых общественных устоев, сохраняет в чистом виде изначально присущие человеку способности» (Л. Смирнова). Так на страницах рассказа создается образ положительного героя Куприна — «естественного человека», чья душа, образ жизни, характер не испорчены цивилизацией. Внутренне гармоничный, такой человек несет гармонию и в окружающий его мир. Именно под воздействием любви Олеси на миг проснулась «усталая» душа героя, однако ненадолго. «Зачем же я не послушался тогда смутного влечения сердца, которое — я теперь, безусловно, верю в это! — никогда не ошибается в своих быстрых тайных предчувствиях?» На этот вопрос герой и автор отвечают по-разному. Первый, защищаясь от голоса совести общими рассуждениями о том, что «в каждом русском интеллигенте сидит немножко развивателя», отмахнулся от возникшего призрака вины перед Олесей и ее бабушкой, второй — настойчиво донес до читателя свою сокровенную мысль о том, что «человек может быть прекрасным, если он будет развивать, а не губить дарованные ему природой телесные, духовные и интеллектуальные способности» (Л. Смирнова).



Вопросы и задания

Дайте сопоставительную характеристику Ивана Тимофеевича и Олеси. Особое внимание обратите на средства создания художественных образов, используемые писателем.

Какое место в повести отдано пейзажу? Как картины природы помогают понять концепцию человеческой жизни, воплощенную Куприным на страницах повести?

Найдите в тексте повести фрагменты, так или иначе связанные с описанием песни слепого лирика. Как эта песня и последующие упоминания о ней помогают читателю понять характеры героев и события повести?

Дайте свою трактовку финальных строк повести. Согласны ли вы с мнением исследователя, что упоминание о нитке красных бус «придает композиционную и смысловую завершенность произведению» (Л. Крутикова)?

Какие литературные традиции, на ваш взгляд, можно проследить в повести?



ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ (1910)

...Главное — не бойтесь вы, не бойтесь жизни: она веселая, занятая, чудная штука — эта жизнь.

А. И. Куприн. Поединок

«Вдруг загорелись прелестные густо-красные живые огни». В основу рассказа «Гранатовый браслет» был положен реальный случай: в жену одного из российских губернаторов Людмилу Ивановну Любимову был безнадежно влюблен телеграфный чиновник Желтиков, который однажды послал подарок любимой женщине — простенькую позолоченную цепочку с кулоном в виде пасхального яйца. По словам ее сына, это был «курьезный случай, скорее всего, анекдотического характера». Однако под пером Куприна этот «курьезный случай» превращается в трагическую историю любви, а позолоченная цепочка — в гранатовый браслет. Кстати, почему именно в гранатовый?

«Это камень любви, гнева и крови. На руке человека, томящегося в лихорадке или опьяненного желанием, он становится теплее и горит красным пламенем... Если растолочь его в порошок и принимать с водой, он дает румянец лицу, успокаивает желудок и веселит душу. Носящий его приобретает власть над людьми. Он врачует сердце, мозг и память» — так в рассказе «Суламифь» царь Соломон, даря своей возлюбленной драгоценности, говорит о «внутренней природе камней, об их волшебных свойствах и таинственных значениях».

Итак, главная героиня рассказа княгиня Вера Николаевна Шеина получила на именины и другую драгоценность — серьги из грушевидных жемчужин от мужа. Жемчуг же издавна являлся символом, с одной стороны, духовной чистоты, с другой — недоброго предзнаменования. Предчувствием именно недобрых предзнаменований пронизан рассказ.

Давайте вспомним, с чего все начинается. С пейзажа, с описания «отвратительных погод», принесших холод, ураганный

ветер, на смену которым приходят прелестные солнечные дни. Вновь вернувшееся лето кратковременно, как короткая спокойная радость Веры. Ее ожидание «чего-то счастливо-чудесного» от дня своих именин, то и дело омрачается вроде бы незначительными происшествиями. Вот Анна, ее любимая сестра, «быстро подойдя к самому краю обрыва, отвесной стеной падавшего в море, заглянула вниз и вдруг вскрикнула в ужасе и отшатнулась назад с побледневшим лицом». Вот вспомнили о морском петухе, которого утром принес рыбак: «Прямо какое-то чудовище. Даже страшно». Вот Вера «машинально пересчитала гостей. Оказалось — тринадцать». Вот в разгар карточной игры горничная приносит письмо и браслет с пятью гранатами. «Точно кровь», — думает Вера с неожиданной тревогой. Так исподволь готовит автор своих читателей к главной теме рассказа.



Вопросы и задания

Подумайте, в чем смысл сопоставления двух подарков — жемчужных серег и гранатового браслета. Как отнеслась к ним княгиня Вера Николаевна?

Вспомните, какие еще подарки получила главная героиня. Как они характеризуют тех, кто их преподнес?

Найдите в тексте описания природы. Подумайте, какую художественную функцию они выполняют.

«Любовь сильнее смерти... и страха смерти». Собственно события рассказа развиваются очень неспешно: идут приготовления к именинному обеду, постепенно съезжаются гости, которых автор словно представляет читателям, начинаются общие разговоры, карты и... рассматривание альбома, где карикатурно изображена «новая повесть» «Княгиня Вера и влюбленный телеграфист». Исподволь входит на страницы рассказа его основная тема — тема любви.

«Редчайший дар высокой и безответной любви стал «громким счастьем», единственным содержанием, поэзией жизни Желткова. Феноменальность его переживаний поднимает образ молодого человека над всеми другими героями рассказа. Не только грубый, недалекий Тугановский, легкомысленная кокетка Анна, но и умный, совестливый Шеин, почитающий любовь «величайшей тайной» Аносов, сама прекрасная и чис-

тая Вера Николаевна пребывают в явно сниженной бытовой среде» (Л. Смирнова). Однако смысл рассказа совсем не в противопоставлении героев — княгини Шеиной и чиновника Желткова. В рассказе все глубже и тоньше.

Значительность произведению придает тема любви. С ее появлением все повествование приобретает иную эмоциональную окраску. Вот первое упоминание слова «любовь» на страницах рассказа: «Княгиня Вера, у которой прежняя страстная любовь к мужу давно уже перешла в чувство прочной, верной, истинной дружбы, всеми силами старалась помочь князю удержаться от полного разорения». С первых строк возникает ощущение увядания: сходное с осенней природой однообразное, словно дремотное существование семьи Шеиных, где укрепились привычные отношения, а чувства словно уснули. Однако любовь была вовсе не чужда Вере, просто стремление к ней давно притупилось. Она «была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна, независима и царственно спокойна». Это спокойствие и убивает Желтков.

Интересно, что первое упоминание о его любви к княгине Вере нарочито снижено, карикатурно. Ни она, ни ее гости не принимают всерьез этого «влюбленного Г. С. Ж.»: да и как может телеграфист (!) быть влюблен? Пожалуй, только старый генерал Аносов относится к происходящему всерьез. Именно в его уста вкладывает Куприн свои самые сокровенные слова: «А где же любовь-то? Любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды? Та, про которую сказано — «сильна, как смерть»? Понимаешь, такая любовь, для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение — вовсе не труд, а одна радость». Казалось бы, ответ однозначен: такой любви в современной жизни нет. И виноваты в этом люди с «цыплячьими телами и заячьими душами».

Портрет Желткова как будто предвосхищен словами генерала: «...очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посредине». Насколько обманчивым оказывается это впечатление! Даже князь Шеин способен оценить благородство души и силу любви этого худощавого телеграфиста: «...но вот я чувствую, что присутствую при какой-то громадной трагедии души, и я не могу здесь паясничать». Именно поэтому он разрешит Желткову написать последнее письмо Вере, письмо, ко-

торое окажется сродни стихам о любви, в нем впервые будут сказаны слова, ставшие рефреном заключительной главы: «Да святится имя Твое». Несколькими годами раньше в одном из стихотворений цикла о Прекрасной Даме их использовал поэт Александр Блок:

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится имя Твое!
Снова красные копыа заката
Протянули ко мне острие.

Лишь к Твоей золотой свирели
В черный день устами прильну.
Если все мольбы отзвенели,
Угнетенный, в поле усну.

Ты пройдешь в золотой порфире —
Уж не мне глаза разомкнуть.
Дай вздохнуть в этом сонном мире,
Целовать излучённый путь...

О, исторгни ржавую душу!
Со святыми меня упокой,
Ты, Держащая море и сушу
Неподвижно тонкой Рукой!

Обратите внимание, насколько мотивирована эта фраза в лирическом шедевре Блока и как неожиданна она в письме телеграфиста. Меньше всего слова соотносятся с уже сложившимся в сознании читателей образом «холодной» княгини Веры Николаевны, да и самого Желткова. «...Для него не существовало жизни без тебя. Мне казалось, что я присутствую при громадном страдании, от которого люди умирают» — так скажет князь Шеин своей жене, сообщая ей о смерти «докучливого» влюбленного. Да и сама Вера вдруг поймет, что она и ее родные «сделали что-нибудь не так, как нужно». Возможно, это дар предвидения, который подарил ей гранатовый браслет («По старинному преданию, сохранившемуся в нашей семье, он имеет свойство сообщать дар предвидения женщинам и отгоняет от них тяжелые мысли, мужчин же охраняет от насильственной смерти»).



Вопросы и задания

Как вы думаете, почему в ткань повествования включены рассказы генерала Аносова?

Перечитайте сцену прощания княгини Веры с Желтковым? Случайно ли упоминание в тексте «двух великих страдальцев — Пушкина и Наполеона»? Свою точку зрения поясните.

Известный литературовед О. Михайлов пишет: «Стремясь воспеть красоту бескорыстного чувства, на которое «способен, быть может, один из тысячи», Куприн, однако, наделяет этим чувством крошечного и жалкого чиновника Желткова. Его любовь к княгине Вере Шейной безответна, не способна «выпрямить», окрылить его. Замкнутая сама в себе, эта любовь обладает лишь разрушительной силой... Это чувство вытесняет все остальные помыслы из сознания героя. Богатство души Желткова оборачивается внезапно ее бедностью». Согласны ли вы с точкой зрения исследователя?

Объясните авторское отношение к героям и событиям повести. Какие элементы поэтики произведения помогли вам его увидеть?

Задания для тех, кому интересно.

«Кульминация сюжета «Гранатового браслета» — на страницах, где описано, как смерть Желткова, раскрыв красоту его любви, нравственно покорила княгиню Веру. Это третья моральная победа Желткова. Решающая, оплаченная кровью» — так интерпретирует эту сцену литературовед Е. Добин. Каковы же, по вашему мнению, первая и вторая победы? Правомерно ли говорить о них применительно к этой сцене?

Герой отказывается от «оберега» — гранатового браслета. Получив его от Николая Николаевича, он тут же отдает браслет квартирной хозяйке и просит повесить его на изображение Богоматери. Почему? Попробуйте поразмышлять над этим.

«Оттуда и вся соль моей повести». Сюжетная кульминация рассказа совпадает с психологической. Прощание Веры с Желтковым — поворотный момент в ее внутреннем состоянии. Душа героини словно пробуждается: на лице уснувшего Вера читает глубокую важность, блаженную и безмятежную улыбку, «то же самое умиротворенное выражение», как «на масках великих страдальцев — Пушкина и Наполеона». Величие страданий и умиротворение в чувстве, их вызванном, — вот что открывается Вере в эту минуту. Прежде она такого никогда не испытывала: «В эту секунду она поняла, что та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо нее».

Прежнее спокойствие теперь уже воспринимается ошибкой, радужным сном.

Говоря о героях рассказа, не следует забывать о еще одном действующем лице — музыке. Бетховенская «Аппассионата» упомянута в эпиграфе, мощные аккорды сонаты в прямом и переносном смысле звучат в последней главе произведения, подчиняя сам стиль повествования своеобразному музыкальному ритму: «Да святится имя Твое».

Автор «опечалил» почти пошлую житейскую историю, и финал рассказа зазвучал скорбно, торжественно и одновременно умиротворяюще. Вера словно принимает в свое сердце все, что пережил и перечувствовал Желтков. Эта удивительная минута раскаяния и просветления заставляет ее увидеть и понять жизнь другого человека, жизнь, которая была прожита для нее, во имя нее и которая теперь останется с ней. «Нет, нет, — он меня простил теперь. Все хорошо» — на этой патетической ноте заканчивается рассказ о титаническом чувстве любви, сохранившемся даже после смерти человека и способном изменить судьбы живущих людей. Однако в оценке этого фрагмента, да и поведения главной героини, мнения литературоведов зачастую расходятся.



Вопросы и задания

С точкой зрения литературоведа Е. Добина о кульминации рассказа вы уже знакомы. Существует и другое мнение: кульминация — финальная сцена рассказа. А каков ваш ответ?

Перед вами две трактовки финала. Теперь, когда рассказ прочитан и у вас сложилась собственная интерпретация произведения, как оцените каждую из них?

Л. Крутикова: «Драматический финал, вымышленный писателем, придавал необычную силу и весомость чувству Желткова. Его любовь побеждала смерть и предрассудки, она подымала над суетным благополучием княгиню Веру Шеину...»

Л. Рослякова: «Вдумаемся в ее фразу, завершающую рассказ: «Нет, нет, — он меня простил теперь. Все хорошо». Не с этой ли убеждающей интонации начинается обретение прежней стабильности, уравновешенности и возвращение в обычное состояние душевного уюта: ведь ленивое сердце так легко поддается уговорам, и оно успокоится прежде, чем высохнут слезы, а воспоминание о Желткове будет предано забвению, да и гранатовый браслет никогда не попадетс ей на глаза».

«Человек рожден для великой радости». «Поэтический «Гранатовый браслет», посвященный, казалось бы, какому-то частному случаю, очень важен для понимания авторской концепции человека», — пишет исследователь. Действительно, в одном из рассказов Куприна в уста героя вложены слова, которые напрямую можно соотнести с «Гранатовым браслетом»: «Человек рожден для великой радости, для беспрестанного творчества, в котором он — Бог, для широкой, свободной, ничем не стесненной любви ко всему: к дереву, к небу, к человеку, к собаке, к милой, кроткой, прекрасной земле...» Вот строки из финальной главы «Гранатового браслета»: «Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. Дерево мягко сотрясилось. Налетел легкий ветер и, точно сочувствуя ей, зашелестел листьями. Острее запахла звезда табака». Таинственное слияние человека и природы создает гармонию человеческих отношений, создает счастье земного бытия.



Семинар

Три рассказа на одну тему («Суламифь», «Олеся», «Гранатовый браслет»)

Сокровенная для Куприна мысль о глубоком соединении человека и природы нашла свое воплощение на страницах рассказов «Суламифь», «Олеся», «Гранатовый браслет».

Разговор в классе на эту тему постройте, опираясь на предложенные вопросы.

1. Какое место на страницах произведений о любви занимает пейзаж? Чьи традиции в изображении природы развивает Куприн?

2. В прочитанной вами повести героиня получает в подарок гранатовый браслет и жемчужные серьги, в финале «Олеся» упомянуты коралловые бусы, в «Суламифи» есть целая глава о «таинственных значениях» камней. Подумайте, случайны ли такие параллели. Свой ответ обоснуйте.

3. В каждом из произведений найдите кульминационную главу и определите ее роль в раскрытии авторской позиции.

4. Повествование в «Суламифи» и «Гранатовом браслете» идет от третьего лица, а в «Олеся» есть рассказчик. В чем смысл введения в текст этого образа?

5. Можно ли назвать сходными финалы трех любовных историй?



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЛЕОНИДА НИКОЛАЕВИЧА АНДРЕЕВА

Он был из тех талантливых, честолюбивых, помпезных людей, которые жаждут быть на каждом корабле капитанами, архиереями в каждом соборе. Вторых ролей он не выносил во всем, даже в игре в городки он хотел быть первым и единственным.

К. И. Чуковский

Писатель-экспрессионист. Эпоха модернизма, наступившая в конце XIX — начале XX века, знаменовалась стремлением многих писателей дать свою трактовку «вечным» образам и сюжетам, лежащим в основе всей европейской культуры. Это не только образы мировой литературы — Прометей, Гамлет, Дон-Кихот, Дон-Жуан, но и образы, пришедшие к нам со страниц Священного Писания — книги, содержащей ответы на самые важные духовные вопросы человечества. Художники прежних веков опирались на канонические сюжеты и своими словами растолковывали вечные истины. Писатели-модернисты пытались изменить традиционный взгляд на библейские образы. Одним из таких образов оказался Иуда, само имя которого стало нарицательным, означая высшую степень нравственного падения человека — предательство. Свое понимание причин, толкнувших одного из апостолов Христа на чудовищный поступок, дал популярнейший прозаик рубежа веков Леонид Андреев.

Творческий путь писателя начинался в кругах, близких М. Горькому, и ранние его произведения были бытоописательными, с социально-критическим уклоном («Петька на даче», «Большой шлем»). Однако все больше в прозе Андреева проявляется склонность к притчевости, сюжеты его произведений приобретают отвлеченно-символический смысл. Углубляется и скепсис писателя, пессимизм во взгляде на человека:

мир он видит отданным на откуп силам зла. Недаром многие критики считали Андреева декадентом. Например, в рассказе «Жизнь Василия Фивейского» (1904), ориентированном на жанр жития, попытка истово верующего священника повторить вслед за Христом подвиг воскрешения силой веры приводит его к полному краху и гибели. Ощущение предельного абсурда и бесчеловечности войны воплощено писателем в не менее абсурдном образе «красного смеха» в одноименном рассказе (1904). Андреев, рисуя болезненные изменения в сознании человека, который сходит с ума под впечатлением увиденного на фронте, во многом предварил такое направление в европейском искусстве, как экспрессионизм.



ИУДА ИСКАРИОТ (1907)

Тема рассказа. Предательство — одна из самых актуальных и волнующих тем для всех, переживших кровавые события революции 1905—1907 годов. Еще на слуху была история провокатора Азефа, террориста и агента охраны. Он был одним из основателей и лидеров партии эсеров, что не помешало ему выдать полиции многих членов этой партии. В отличие от своего современника, писателя Федора Сологуба, Леонид Андреев не мог принять мысль о том, что природа зла — мелочна и паскудна, что в облике земного зла мало грандиозного, демонического. «У Азефа была своя философия, — убеждал писатель М. Горького, — глупо думать, что он предавал только ради заработка». Не мог принять Андреев и канонического объяснения предательства, совершенного Иудой: сподвижник Христа польстился на 30 сребреников — обычную цену раба в Римской империи и ее владениях, среди которых была в то время и Древняя Иудея. Находясь под сильным воздействием творчества Ф. М. Достоевского, Л. Андреев стремился найти идейные предпосылки, лежащие в основе Иудина греха.



Вопросы и задания

Задания для тех, кому интересно.

Как вы думаете, почему именно в эпоху модернизма художники стремились кардинальным образом переосмыслить «вечные» образы мировой культуры, наполнить их актуальным для нового времени звучанием? Считаете ли вы возможным или даже необходимым подобное переосмысление?

Прочитайте в специальной литературе о том, кто такой был Евно Азеф. Подумайте, почему фигура этого человека стала по-настоящему знаковой для общественной мысли и всей российской культуры начала XX века.

Иуда и Христос в системе образов рассказа. Сразу обращает на себя внимание то, что Иуда одновременно противопоставлен в рассказе и Христу, и апостолам. Однако это противопоставление в первом и во втором случае разнится. Вот как описываются Иисус и будущий предатель Иуда, увиденные глазами апостола Фомы: «...Эта странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия, человека с кротким взором и осьминога с огромными, неподвижными, тускло-жадными глазами угнетала его ум, как неразрешимая загадка». Но дело не только во внешности: Иисус — поразительно цельная личность, не знающая сомнений в своих словах и поступках. В облике же Иуды, как и в его речах, жестах, делах, постоянно подчеркивается двойственность. Даже лицо Иуды двоится: «...Одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая; и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза». Вы легко найдете в рассказе другие примеры раздвоения образа Иуды, мы же для себя отметим смысл подобных деталей: они подчеркивают «расколотость» сознания героя, несущего в себе постоянный внутренний конфликт.

На образе Иисуса и на образе Иуды лежит отсвет чего-то неземного, хотя природа этого отсвета не просто различна — она противоположна. Остальные апостолы изображены писателем как обычные люди, с их вполне простительными человеческими недостатками и слабостями: они любят поспать и поесть,

заранее делают место возле Иисуса на небесах, не прочь поспорить в метании камней. Не случайно Иуда оказывается сильнее остальных: согласно замыслу писателя, он превосходит других апостолов не только силой своей любви к Иисусу, но выше всех на голову и умственно и физически.



Вопросы и задания

Вспомните, в образах каких героев русской классики XIX века авторы подчеркивали двойственность, противоречивость внешности.

Дайте краткую характеристику апостолам Петру, Иоанну, Фоме. Как они изображены Андреевым в рассказе? Как вы думаете, почему среди них именно Фома оказался наиболее близок Иуде?

Можете ли вы объяснить причины, побудившие Андреева отказаться от первоначального названия рассказа — «Иуда Искарriot и другие»?

Как, на ваш взгляд, характеризует Иуду и апостолов спор Петра и Иоанна о том, кто из них ближе Христу?

Смысл предательства Иуды. В трактовке Л. Андреева, первое предательство Иуда совершил задолго до Гефсиманского сада. Вспомним случай, произошедший в одной из деревень, в которой враждебно приняли проповеди Иисуса и даже хотели побить камнями его и учеников. Иуда ложью и наговорами на своего учителя вымолил пощаду у разгневанных жителей, однако вместо благодарности встретил гнев Христа и апостолов. Этот эпизод проясняет характер отношения Иуды к Иисусу: его любовь к учителю — любовь земная, и смертного человека в Христе Иуда ценит больше, чем бессмертного Бога-Сына. Иисус ценой жизни готов был оплатить истинность своего учения, Иуда готов был отречься от проповедуемой Христом Истины во имя земной жизни Учителя.

И последнее, самое страшное предательство коренилось в том же трагическом заблуждении героя: ему нужно было земное признание Христа, а не вечное утверждение правоты его учения. По убеждению Иуды, земные страдания Христа должны были пробудить в апостолах и в остальных людях то, что чувствовал к Иисусу сам предатель, — любовь и восхищение. Ему нужен был земной царь, а не Царь Небесный. Изощренному уму Искарриота было просто недоступно понимание

смысла искупительной жертвы, которую принес своими крестными муками Иисус. В этом его трагедия. Иуда стал провокатором — т. е. человеком, толкающим остальных на заведомо ложные поступки, потому что сам Иисус отверг насилие в качестве средства утверждения Истины. Этого не понимал Иуда. Понимал ли это автор?



Вопросы и задания

Как взгляд Иуды на людей раскрывается в его словах, сказанных об апостолах: «Своего учителя они всегда любят, но больше мертвым, чем живым. Когда учитель жив, он может спросить у них урок, и тогда им будет плохо. А когда учитель умирает, они сами становятся учителями, и плохо делается уже другим»?

Чем автор объясняет изменения, произошедшие в поведении Иуды после его разговора с первосвященником Анной? Не противоречат ли они, на ваш взгляд, уже фактически совершенному им предательству?

Своеобразие авторской позиции в рассказе. Любая интерпретация, в отличие от целостного анализа, строится на том, что ее автор формулирует свою точку зрения, опираясь лишь на ряд фактов, которые позволяют ему создать достаточно убедительную и внутренне непротиворечивую концепцию. Именно так поступил и Л. Андреев. Не случайно, по свидетельству мемуаристов, он даже гордился, что, работая над первой редакцией рассказа, не читал не только других писателей, посвятивших свои произведения близкой теме, но и не перечитывал Евангелие, из-за чего, кстати, в начальном варианте рассказа было немало ошибок. Поэтому в трактовке писателя Иисус будет ждать, что за него вступятся его ученики, и отвергнет их защиту лишь тогда, когда убедится в ее бесполезности. Примечательно и другое: долгое время слова Христа в рассказе звучат лишь в пересказе повествователя либо его учеников. И первыми словами Иисуса, прозвучавшими в произведении из его собственных уст, станут слова о грядущем троекратном отречении Петра. В дальнейшем если в рассказе и будет говорить Христос от первого лица, то это будут слова осуждения учеников и скорби, взятые автором непосредственно из текста Евангелия.

Таким образом, Леонид Андреев словно бы хочет убедить нас, что Иисус нуждался в таком человеке, как Иуда, способном и жизнь свою, и душу положить за него. Образ Иуды получает в рассказе, особенно в его финале, по-настоящему трагическое решение: погубив своей любовью того, кто был единственным его оправданием и защитой, Иуда обрек и самого себя на гибель. Однако это далеко не христианская концепция, ведь, согласно учению церкви, Христос был обречен на крестную муку вовсе не потому, что приблизил Иуду, а потому, что само его учение противостояло обыденной морали. Иуда же — лишь один из тех, кто по собственной воле осуществил предательство, причем по слабости человеческой природы. И не случайно в рассказе Андреева отсутствует самое важное — Воскресение Христа, ведь Воскресение утверждает вечную победу добра — над злом, света — над тьмой, истины — над ложью. Андреев убежден в том, что свет нуждается во тьме, что Иуда не просто антипод Христа, но в каком-то смысле воплощает равную ему силу. Вместо христианской идеи победы Христа автор останавливается на борьбе света и тьмы, которая представляется ему вечной и является основным законом жизни. Писатель не в силах принять христианскую веру в окончательное торжество Добра. Ведь для этого необходимо преодолеть земное тяготение, отдаться вере, какой бы иррациональной она ни казалась нашему рассудку.



Вопросы и задания

Согласны ли вы с мнением современника Л. Андреева критика С. Аскольдова, утверждавшего по поводу рассказа «Иуда Искарот»: «Религиозное учение Христа отсутствует в том изображении учеников, которое дал Андреев... Если оценить концепцию Андреева в целом, не остается никакого сомнения, что Андреев совершенно отверг Евангелие как свидетельство о Христе и Иуде или во всяком случае его сильно исказил»?

Является ли рассказ Андреева оправданием Иуды?

Существуют различные художественные версии предательства Иуды: роман М. Вулгакова «Мастер и Маргарита»; рок-опера Энди Ллойда Вебера «Иисус Христос — суперзвезда»; кинофильмы «Евангелие от Матфея» Пазолини и «Иисус Назарянин» Дзеффирелли. Если вы знакомы с некоторыми из них, то есть возможность сравнить авторские позиции. Если знакомство еще не состоялось, то мы надеемся, вас ждут интересные открытия.



Для самостоятельного чтения

Мы представляем возмущение, которое обуяло вас, когда вы прочли название этой рубрики: «Авторы забыли, что мы в выпускном классе и что у нас впереди экзамены? Нам бы учебник осилить!» Нет, уважаемые выпускники, авторы ничего не забыли, более того — они сами учились в школе, и не только в школе, но еще и в институте. Что такое экзамены, зачеты, они тоже очень хорошо знают. Мало того, у авторов есть свое любимое чтение, куда, между прочим, входят и детективы, и фантастика. И современную литературу авторы тоже читают и... оценивают, а для этого нужен определенный уровень начитанности и знаний.

За всю свою жизнь читающий человек (если он не связан с филологией или другими гуманитарными науками, разумеется) может прочесть пять-шесть тысяч книг. Мы полагаем, что время свое человек должен расходовать рационально, поэтому наша задача: сориентировать вас в мире литературы. С этой целью вводится рубрика «Для самостоятельного чтения».

Завершая знакомство с художественным миром русской прозы рубежа XIX—XX веков, мы советуем вам обратиться к произведениям, без которых трудно представить литературную картину этого времени: В. Гаршин «Красный цветок», «*Attalea princeps*»; В. Короленко «Река играет»; А. Чехов «Дуэль», «Моя жизнь»; И. Бунин «Братья», «Сны Чанга», «Петлистые уши»; А. Куприн «Поединок»; Ф. Сологуб «Маленький человек»; Л. Андреев «Жизнь Василия Фивейского», «Большой шлем».



Творческий практикум

Мы предлагаем три варианта творческого практикума.

Анализ рассказа Ф. Сологуба «Маленький человек» по тезисному плану, который дан ниже.

Самостоятельное исследование темы «лишнего человека» на материале прозы рубежа XIX—XX веков. Мы предлагаем вам обратиться к «Дуэли» А. П. Чехова или «Поединку» А. И. Куприна. В помощь вам — также наш план, но более сжатый.

Самостоятельная интерпретация одного из прочитанных произведений, речь о котором шла в обзорной статье «Художественный мир русской прозы» или в разделе «Для самостоятельного чтения». К этому варианту тоже есть подсказка. Дело в том, что планы, которые предлагаются ниже, помогают не только проанализировать конкретные рассказы — они задают алгоритм работы с текстом. Выбор за вами — творите, выдумывайте, пробуйте.

Повесть Ф. Сологуба «Маленький человек»

Тезисный план анализа

I. Смысл названия.

Повесть Сологуба отражает в названии несколько контекстов. Литературная реминисценция¹, обозначенная в заглавии, соотносена с известной традицией русской классической литературы — представление социального типа «маленького человека». Но эта повесть является по своей жанровой специфике сатирической и фантастической, поэтому метафорический смысл теряется, так как слову «маленький» в этой повести возвращается его первоначальное значение — «небольшой по размеру».

II. Своеобразие жанра.

Повесть: помимо основной сюжетной линии, есть побочные; фантастическая повесть: встреча с мистическим героем, сцена превращения; элементы комического позволяют говорить о том, что это еще и сатирическая повесть.

III. Анализ содержания.

1. *Тема.* Ф. Сологуб следует традиции изображения «маленького человека», представляя жизнь третьего сословия. Использование приемов фантастического изображения задано темой превращения.

2. *Проблема.* Не сатирическое, а ироническое осмысление проблемы социального неравенства и духовной бедности человека.

3. *Идея.* Пародийное изображение «маленького человека». Сологуб в ироническом ключе представляет историю отношения русской классической литературы к определенному социальному типу. Положение «несчастливого» чиновника (словно из гоголевской «Шинели») представлено в комической форме. Но если в повести Гоголя именно молодой человек только и мог пожалеть Акакия Акакиевича, то в произведении Сологуба, напротив, «на службе, в департаменте, сначала косились, смеялись. Особенно молодежь... Потом стали ворчать. Выговаривать». «Город-лабиринт» отражает тему «униженных и оскорбленных» Достоевского, но у Сологуба она лишена пафоса сострадания. Мрачный Петербург не противопоставит миру героя, он играет роль лишь фантастической декорации, предваряющей встречу Саранина с армянином. Чеховское «перенесение акцентов со среды на человека» в разработке образа «маленького человека» проявляется лишь в парадоксальных сюжетных ситуациях и мотивах, например, в изображении социально неравного брака (он — служащий, она — купчиха) и в «футлярной жизни», доведенной до абсурда.

¹ *Реминисценция* (от лат. — воспоминание) — намеренное или невольное воспроизведение знакомой фразы или образа.

IV. Анализ формы.

1. *Система образов-персонажей.* В этой повести концентрическая система образов-персонажей. Главные герои произведения — Саранин Яков Алексеевич и его жена Аглая Никифоровна. Именно их взаимоотношения составляют основной конфликт повести. Другие персонажи (армянин, мальчик, сослуживцы) составляют только второстепенные сюжетные линии.

2. *Своеобразие композиции:*

а) композиция сюжета: экспозиция (не развернутая, а лаконичная, так как не характеры, а события, обстоятельства составляют основное ядро произведения) — представление героев; завязка — сцена, где герой выпивает предназначенное для жены чудо-средство; кульминация — предложение представителя фирмы «Срегалъ и К°» выгодной сделки; развязка — исчезновение героя;

б) композиционные особенности: членение на главы не обусловлено завершенностью повествования и не отражает динамику развития сюжета; важную функцию в организации повествования выполняют различные виды диалога: внутренний монолог графически выделяется кавычками; традиционное диалогическое построение фабульных сцен.

3. *Средства художественной выразительности:*

а) стилевые доминанты: повествование ведется от третьего лица, позиция автора выявляется в портретных характеристиках героев, в описаниях сюжетных ситуаций; нет развернутых синтаксических конструкций, как у Чехова в юмористических рассказах; предложения краткие и емкие по содержанию, хотя автор и не использует метафор и ярких эпитетов; основное художественное средство выразительности — гротеск, который проявляется на разных уровнях (речевое поведение героев, представление фабульных сцен, символических образов);

б) речь героев дифференцирована и является средством характеристики образов:

речь главного героя меняется в зависимости от того, с кем он говорит, отношение героя к словесному выражению автор подчеркивает метафорической деталью, представляющей рост персонажа (когда Саранин, обычный чиновник, комплексует по поводу внешности жены, в разговоре с ней он намеренно груб, придирчив и раздражителен: «Не обжирайся мясом, не трескай так много мучного, целый день конфеты лопаешь», а когда он превращается в «маленького человека», «пигмея», чувствует себя виноватым, оправдывается: «Саранин вскочил со стула, дрожал, пищал: «Игра природы, ваше превосходительство» или «Ваше превосходительство, — залепетал Саранин и молебно сложил ручонки на груди...»);

реплики жены характеризуют ее как купчиху, в них выражена ее сущность («Не могу же я ничего не кушать, коли у меня хороший аппетит, — сказала Аглая. — Когда я была в барышнях, у меня еще лучше был аппетит»);

тема «жизнь — коммерческая сделка», свойственная торговому сословию, иронично представлена репликами («Берите! Сейчас же возьмите его! И деньги вперед! Каждый месяц». Ее слова были истеричными вскриками. Молодой человек вытащил бумажник. Отсчитал двести рублей. «Мало!» — крикнула Аглая»);

в) приемы комического:

гротеск (финал повести, где герой живет в маленьком домике, являясь живой рекламой торговой компании);

литота¹ («...только что надев новые брючки, стал совсем крохотным. Вывалился из брючек. И уже стал как булавочная головка. Подул легкий сквознячок. Саранин, крохотный, как пылинка, поднялся в воздухе. Закружился. Смешался с тучей пляшущих в солнечном луче пылинок. Исчез»);

фантастика (встреча с inferнальным (адским) стариком, превращение героя);

алогизм ситуаций (неумолимое уменьшение в размерах Саранина приводит к немыслимым слухам, его начальство подозревает в подрывной деятельности диверсанта: «...ваше удивительное умаление становится положительно скандальным: уже ходят в городе соблазнительные слухи. Не могу судить об их справедливости, но знаю, что эти слухи объясняют ваше поведение в связи с агитацией...»);

речь персонажей;

авторский комментарий («Для поддержания престижа Саранину приходилось давать на чай чаще и больше прежнего». В финале рассказа автор дает обобщающую характеристику людям, утратившим человеческое достоинство: «Маленькие людишки могут говорить, но их писк не слышен людям больших размеров...» — эта сентенция выражает литературные поиски русских писателей и соотносится с мыслью Чехова о том, что в человеке должно быть все прекрасно); традиционно фантастическая повесть завершается волшебным превращением, но Сологуб в финале в реалистическом плане разрешает сюжетную ситуацию; он дает материалистическое объяснение исчезновения героя, однако перифраз² позволяет понять авторскую иронию («Аглая, Срегаль и К°, полиция, духовенство, начальство — все были в большом недоумении. Как оформить исчезновение Саранина?

¹ *Литота* — преуменьшение какого-либо предмета, явления, действия.

² *Перифраз* (перифраза) (от греч. — окольный оборот) — троп, описательно выражающий одно понятие с помощью нескольких.

Наконец, по сношении с Академией наук, решили считать его посланным в командировку с научной целью. Потом о нем забыли. Саранин кончился»); показательно то, что финалом судьбы героя является не его исчезновение, а социальная смерть персонажа. Тем самым автор фиксирует традиционность отношения к «маленькому человеку» — в нем ценят не личность, а только элемент государственной машины;

поэтические штампы («злой рок», «трагическая вина»; портрет загадочного мальчика является пародией на романтическую демоническую внешность);

сатирическая грация («Аглая уже получает по тысяче в месяц. У Аглаи завелась и еще доходы. И знакомства. И любовники. И бриллианты. И экипажи. И дом. Аглая весела и довольна. Она раздобрела еще больше. Носит башмаки на высоких каблуках. Выбирает шляпки гигантских размеров»);

литературные реминисценции («Мирный чиновник, проживший тихо и бесцветно треть века, ощутил вдруг в себе душу предприимчивого и свободного охотника диких пустынь, — героя Купера или Майн Рида»);

каламбуры («...думал, что женился по любви -- к ней и к приданому»).

О литературном типе «лишнего человека»

Литературный тип реализма — тип социальный. Психологические открытия романтизма подкрепляются в реализме широким социальным и историческим анализом, мотивировкой поведения героя. Персонаж, как правило, обусловлен обстоятельствами и средой.

Постепенно в русской реалистической литературе складываются типы литературных героев, которые имеют общие характерологические признаки, их поведение отличается схожими обстоятельствами, а раскрытие образа в тексте строится на традиционных сюжетных коллизиях и мотивах.

Литературный тип «лишнего человека» возник как переосмысление избранности романтического героя. Наименование типа вошло во всеобщее употребление после выхода в свет повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека». Ранее в литературе существовало понятие «странный человек». Так определялся характер героя, способного отказаться от «норм общественной жизни». Лермонтов дает такое название одной из своих драм. Интерес к «истории человеческой души» в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гёте, Тургенева, Гончарова определил специфическую характерологию данного типа:

незаурядная личность, что отражается и во внешности, и в поступках; возраст — около 30 лет;

осознание ответственности за прожитые годы, но нежелание что-либо менять; вопрос, «зачем я жил, для какой цели я родился», остается открытым;

презрительное отношение к миру объясняется знанием слабостей людей; чувство нравственного превосходства; глубокий скептицизм («Мы почитаем всех нулями, а единицами себя»);

богатые интеллектуальные возможности, но неприятие «упорного труда»;

внутренняя рефлексия, постоянная неудовлетворенность собой и миром;

одиночество объясняется отказом от искренней дружбы, нежеланием потерять «постылой свободы», неприятие искренней любви, поскольку «вечно любить невозможно» — «на время не стоит труда»;

отсутствие конкретных целей определяет бегство героя от обстоятельств, требующих решительных поступков;

духовная или физическая, но не героическая, а бессмысленная смерть.

Эволюция образа обнаруживает бесперспективность «лишнего человека» как литературного типа, что отмечается критиками середины XIX века Д. Писаревым и А. Дружининым. Появляются новые «герои века», способные преодолеть слабости своих предшественников. Несостоятельность «лишних людей» показали Тургенев (в романах «Рудин» и «Дворянское гнездо»), Гончаров (в «Обломове» и «Обрыве»), Чехов, Куприн и др.



Советы библиотеки

А. Турков. Чехов и его время.

А. Чудаков. Антон Павлович Чехов.

К. Чуковский. О Чехове. Человек и мастер.

А. Бабореко. Дороги и звоны. (Книга о Бунине.)

А. Волков. Проза Бунина.

А. Волков. Творчество Куприна.

О. Михайлов. Бунин. Жизнь и творчество.

О. Михайлов. Куприн.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Дух века требует важных перемен и
на сцене драматической.

А. С. Пушкин

Драму может писать лишь тот, кому
есть что сказать людям.

Л. Н. Толстой

На подступах к драме XX века. В прошлом учебном году вы познакомились с произведениями А. С. Грибоедова и А. Н. Островского. Сейчас настало время постижения драматических произведений XX века, однако начать разговор о них невозможно, не поняв и не осмыслив того, что происходило с русской драмой во второй половине XIX века.

Вы, разумеется, помните, что специфика драмы как явления искусства состоит в принадлежности ее двум формам культуры: литературе и театру, поскольку без сценического воплощения жизнь драмы неполна. Судьба оказалась неблагоприятна ко многим пьесам отечественных драматургов: к их числу можно отнести трагедию, которая, что называется, не прижилась на русской почве, и романтическую драму (исключение — «Маскарад» М. Ю. Лермонтова). Иная судьба у комедии и социально-бытовой драмы, которая получила свое активное развитие в творчестве А. Н. Островского. Возможно, это обусловлено тем, что его произведения по сути своей ока-

зались новаторскими, во многом преодолевшими жанровые традиции.

Почти одновременно с Островским в качестве драматурга выступил и И. С. Тургенев. К сожалению, его драматические сочинения не были высоко оценены современниками. Дело в том, что в пьесах известного писателя отразилась жизнь домашняя, интимная, семейная с ее маленькими радостями и печалью, повседневными заботами. Следуя заветам Гоголя («Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок...»), опираясь на его художественную практику, с любовью изучая произведения великих драматургов прошлого, Тургенев хотел создать современную комедию, которая была бы достойна классических образцов. «Ах, чего бы я ни дал, — писал Тургенев, — чтобы присутствовать на комедии фантастической, экстравагантной, насмешливой и трогательной, — безжалостной ко всему, что есть слабого и дурного в обществе и даже в самом человеке, заставляющей его смеяться над собственной нищетой, — поднимающейся до великого, чтобы посмеяться и над ним, — поющей похвалу глупости, чтобы ее возвеличить и бросить в лицо нашей гордости... Чего не дашь за такое зрелище». Эту сложную художественную задачу писатель пытался воплотить в комедии «Безденежье» (второе название — «Сцены из петербургской жизни молодого дворянина»), по жанру близкой к бытовой зарисовке в духе «физиологических очерков». Комичность пьесы определялась не столько смешными положениями, в которых оказывается главный персонаж, сколько характером самого героя. Написанные вслед за ней «Нахлебник», «Завтрак у предводителя» наиболее отчетливо показывают связь тургеневского театра с гоголевской сатирой.

Уже в ранних пьесах Тургенева обозначилась их самобытность. Автор стремился в чем-то преодолеть каноны жанра. Им руководит стремление воспроизвести на сцене быт как реальную обстановку действия, и поэтому Тургенев отказывается от интриги как неперемennого условия построения драматического произведения, от обязательного наличия пяти действий, в его пьесах обнаруживается глубокий психологизм образа, ставший следствием привнесения в комедию драматических моментов.

Практически одновременно с Тургеневым свои поиски в области драматического искусства начал Л. Н. Толстой. Рассуждая о драматургии, он отмечает: «Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма. Драма должна вместо того, чтобы рассказывать всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь». Толстой утверждал, что пьеса обязана выполнять свои дидактические функции, а не ограничиваться эмоциональным воздействием на человека: для того чтобы вызвать «настроение», достаточно лирического стихотворения, а в драматическом произведении «должно поставить какое-нибудь еще не разрешенное людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо, сообразно его внутренним данным».

Драма, по мысли Толстого, — это прежде всего конфликт, который позволяет героям проявиться с самых характерных для них сторон, потому что драма не может быть сведена к подробным описаниям событий, одна из главных ее задач заключается в обращении ко всем областям психологии. «Непременное условие всякой драмы в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства». Иными словами, по Толстому, драматическому произведению нужны резко очерченные и ясные характеры.

Истинно художественное произведение вбирает в себя весь предшествующий опыт не только самого писателя, но и всего искусства, переосмысливает традиционные формы, дает им новую жизнь. Вот почему Толстой считал, что «каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразным, то так же разнообразна и их форма». Все лучшие произведения русской литературы — это живая действительность, возведенная в степень искусства.

Толстой не мыслил драмы без изображения борьбы противоположных начал, без столкновения различных характеров. Он утверждал, что в драме не должно быть ничего аморфного, расплывчатого, потому что драма — «область скульптурная». Именно поэтому писатель не принимал чеховских пьес, они

казались ему слишком растянутыми и неопределенными по мысли. Чтобы наиболее полно выразить то, что наболело в душе художника, драматург стремится найти такой конфликт, который позволил бы ему изобразить всех персонажей в действии, сделать ясными позиции, которые они отстаивают: необходимо в самой действительности отыскать такой «узел», который даст возможность «включить» всех действующих лиц в борьбу.

Сосредотачивая внимание зрителя на изображаемом, художник дает в своих произведениях «ряд сжатых впечатлений». Результатом этого в драматическом произведении является иллюзия, благодаря которой зритель живет чувствами действующих лиц. Чтобы достичь художественной иллюзии подобного обобщения, драматург должен хорошо владеть техникой своего искусства. Толстой считал, что «в драматическом искусстве техникой будет: верный, соответствующий характерам лиц язык, естественная и вместе с тем трогательная завязка, правильное ведение сцен проявления и развития чувства и чувство меры во всем изображаемом».

Следовательно, достоинства драматического произведения определяются, во-первых, содержанием, во-вторых, «внешней красотой, достигаемой техникой, соответственной роду искусства», в-третьих, искренностью. «Драму может писать лишь тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному».

В последней четверти XIX века Толстой отдавал предпочтение драматической форме, в своих теоретических работах и письмах он утверждал, что «форма романа прошла», что драматическое произведение по сравнению с романом способно более точно выразить суть современных трагически неразрешимых конфликтов за счет рельефно очерченных характеров действующих лиц.

Драматические произведения Чехова и Горького, которые стали достоянием отечественного зрителя в конце XIX века, — это один из важнейших этапов русской драмы. В их пьесах существенным образом изменился сам принцип художественного изображения жизни: психологические переживания отдельной личности приобрели значение всеобщего, стали фокусом всех сложных социальных и философских проблем бытия.

Построение пьес Чехова (а именно этому писателю мы во многом обязаны рождением нового театра) в значительной мере отличается от традиционной драматической структуры с ее строгой подчиненностью всех деталей единому центру. Если в классической драме конфликт доводится до своего логического завершения, то в новой драме он остается неразрешенным, конечная конфликтная ситуация оказывается сопоставимой с исходной. Некоторые исследователи называли пьесы Чехова и Горького «трагедиями без развязки». В психологических пьесах-размышлениях развязка указывала не столько на разрешение конфликта, сколько старалась наметить события, которые произойдут после. Чехов утверждал, что тот, кто придумает новые концы для пьес, тот откроет и новую эпоху в драматургии.

К драме толкало писателей и само время, зреющая в глубинах народной жизни жажда перемен — эпоха, взывающая к самым действенным художественным формам. За несколько лет до создания пьесы «На дне» Горький в письме к Чехову говорил о своих грустных впечатлениях о современной словесности, сетовал на то, что «в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа...».

Все это позволяет нам утверждать, что художественный мир русской драматургии претерпел существенные изменения. Так, традиционные жанровые понятия к концу XIX века существенно трансформировались, смысловое содержание их перестало быть однозначным. Не случайно многие драматурги очень осторожно обозначали жанр своих произведений, выделяя лишь какой-либо один из многочисленных признаков.

Для понимания жанровой специфики драматических произведений существенным становится то, какие герои действуют в произведении и в каких взаимоотношениях они находятся. Первоосновой, как и прежде, является тип драматического конфликта, но важным для определения жанра является и пафос, который обуславливает особую форму эмоционально-психологического воздействия на зрителя. Складывается некий парадокс: авторское определение жанра драматического произведения часто не согласуется с его объективной жанровой природой.

Несколько иначе определяется теперь жанровая разновидность драмы. Так, в социально-психологической драме психо-

логическое дается через изображение социального, тогда как в психологической драме социальное чаще всего проецируется через психологическое. Главным объектом изображения в драме оказываются не внешние проявления человека, не его поступки, а духовная жизнь, мысли и чувства. Один из чеховских героев, например, утверждает, что призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и смысла жизни. В отличие от произведений XIX века в пьесах, созданных на рубеже веков, поиском смысла жизни озадачены люди, казалось бы, ничем не выдающиеся, погруженные в поток обыденности.

К творчеству Чехова и Горького, двух великих современников, было приковано как читательское, так и зрительское внимание. В начале XX века «Вишневому саду» и «На дне» была уготована богатейшая сценическая судьба потому именно, что в этих пьесах выразился весь драматический талант гениальных мастеров слова и нашла свое художественное развитие новая концепция личности.



АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

Для меня Чехов так же олицетворяет театр, как Моцарт олицетворяет музыку.

Ф. Мориак, французский писатель

Путь драматурга. Первой пьесой Чехова, поставленной на сцене, была драма «Иванов». Это история надломленного интеллигента, который поначалу строил грандиозные планы, а затем в бессилии смирился перед жизненными препятствиями. «Иванов» — это психологическая драма мыслящего человека, превратившегося в неудачника, развитие известной темы «лишнего человека» в русской литературе, но уже в драматической форме и с драматическим содержанием.

Помимо этой пьесы Чехов написал целый ряд драматических произведений: «Леший» (1889), «Чайка» (1896), «Дядя

Ваня» (1889), «Три сестры» (1900), «Вишневый сад» (1903) и сценок-водевилей: «Свадьба» (1889), «Юбилей» (1891), «Медведь», «Предложение» (обе — 1888). Автор этих пьес принадлежит к кругу создателей европейской новой драмы, с которой связан переворот в сценическом искусстве и рождение новой театральной системы. Театр Чехова проходит несколько этапов развития. «Иванов», к примеру, объединяет старую и новую театральные системы, а уже в «Чайке», «Вишневом саде» и «Трех сестрах» драматург выступает как основоположник эпического театра.

Эпический театр Чехова. Основным мотивом чеховской драматургии можно считать мотив времени, выражающий течение жизни, хотя герои почти всегда живут не в своем времени: либо в ощущении прошлого, либо в ожидании будущего. Особенно часто с удивительной настойчивостью возникает в их диалогах тема возраста. Лейтмотивом стали фразы из «Чайки»: «Полина Андреевна. Время наше уходит! Аркадина. Что же делать!» Проблеме возраста своих литературных героев сам Чехов придавал необычайно важное значение. В одном из писем читаем: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20-ти лет, а теперь нельзя брать героя моложе 30—35 лет».

Романтически настроенный молодой человек, о разочарованиях которого рассказали писатели XIX века, в современной литературе, по мнению Чехова, должен уступить место герою зрелых лет, несущему груз сложных переживаний и жизненных испытаний. Зрелый возраст в поэтике Чехова обозначает переход от надежд к разочарованиям, от чувства свободы к осознанию безысходности. Даже молодые герои, такие как Нина Заречная, Треплев («Чайка»), сестры Прозоровы («Три сестры»), — ощущают себя состарившимися. Герои показаны автором в тот момент трагического отрезвления, когда они с внезапной пугающей ясностью осознают, что жизнь коротка и прожита не так, как следует, что и переделывать ее уже поздно. Вот почему с таким отчаянием, так горячо они об этом говорят.

Герои пьес Чехова измеряют свою жизнь не событиями, как это было в классической литературе, а числом бессмысленно прожитых лет. Драма русского интеллигента усугубляется тем, что он и не стремился изменить свою жизнь, энергия

и возбудимость молодости быстро сменяются усталостью, апатией, сознанием тщетности всех надежд.

Чехов не использует в драме самого важного приема — действие в пьесах не вызывается событиями. Как писал Б. Зингерман, «драматург компрометирует событие», считает его лишь случайностью. На самом деле событий в пьесах очень много: герои Чехова переживают любовные драмы, соперничают в любви, стреляются на дуэлях, покушаются на самоубийство, разоряются, запутываются в долгах, обстоятельства гонят их из дома — но все это не главное. Особенность чеховской концепции театрального действия состоит не в отсутствии событий, а в их оценке на протяжении всей человеческой жизни.

Чехов равнодушно относится к исключительным событиям, глубоко убежденный в том, что в критические моменты человек не всегда искренен и в желаниях, и в поступках. Сложнее сохранить силу духа, волю, благородство и достоинство тогда, когда однообразная жизнь доводит до иступления. В «минуты роковые» человек может показать себя сильным, но в обыденности это бывает сложнее всего.

В пьесах Чехова нет видимого конфликта и привычного движения от завязки к кульминации. Вместо этого традиционного развития сюжета ровное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце. Мы, зрители, как будто подсмотрели фрагмент жизни героев. Чехов, как известно, полагал, что писателю надлежит брать «жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле». Чехов показывает не драму в жизни, а драму самой жизни.

Драма у Чехова заключена не столько в событиях, сколько во времени, в том, что между событиями. У него новая, остренная зоркость к летучим мгновениям бытия, впервые обнаруженная в европейском искусстве художниками-импрессионистами. Особое значение в чеховских пьесах приобретают паузы.

Действие у Чехова возникает из монотонности и в монотонности гаснет, накаляя скрытый драматизм. Автор уделял большое внимание ремаркам, в которых отмечались те полутона настроений, которые можно выразить звуком или све-

том. «Почувствовать грустную, монотонную жизнь, — писал автор «Вишневого сада», — значит, понять пьесу». Финалы «Иванова», «Чайки», «Трех сестер» драматичны, даже трагичны — самоубийства и убийства, но это не событийная развязка — это проявление случайности. Смерть героя в финале произведений не задерживает на себе нашего внимания, как это было в классическом театре, мы понимаем, что все еще впереди и у других героев, и у нас.

Настроение в пьесах Чехова создается не только внешними изобразительными приемами (с помощью пейзажа, звуков и пауз), но и в репликах актеров, на первый взгляд абсурдных, но значимых для понимания вечности. Такую роль художественного подтекста выполняет звук лопнувшей струны в «Вишневом саду»: «Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Этот звук возвращает героев к настоящему, стирает границы времени, дает возможность осознать, что жизнь однообразна и скучна.

Действие во всех чеховских пьесах происходит в усадьбе, даже городской дом Прозоровых («Три сестры») ее напоминает, и это не случайно. Время и пространство соотносены как мгновение и вечность. Разрушаются русские дворянские гнезда, но вечна природа. Ее красоту очень тонко чувствовал Чехов, и поэтому в ремарках ко всем пьесам он дает выразительный образ природы, делает ее чуть ли не главным образом.

Весна выражает тему радостного ожидания счастья, а лето — период томления и разочарования, осенью герои ощущают неизбежность старости и того, что все проходит. Действие «Вишневого сада» начинается в мае, а заканчивается осенью, но сад остается цветущим и чистым. Через восприятие природы проявляет себя эмоциональная жизнь действующих лиц. Словно сама природа переключает жизненную драму героев на лирический лад и вместе с тем придает ей эпический, надличностный характер. Пейзаж поэтизирует и возвышает обыденную жизнь. Даже Лопухин ощущает силу вечной природы: «Иной раз, когда не спится, я думаю: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...»

Творческая практика Чехова предопределила развитие эпического театра и выявила его основные черты.

1. Автор сосредотачивает внимание не на конфликте, а на сущности и исключительности человеческой жизни, поэтому в пьесе важно не событие, а впечатление и переживание этого события.

2. Действие не имеет завязки или развязки. Текущие мгновения бытия — основа чеховских пьес, «жизнь ровная, обыкновенная», хотя в этой обыкновенности и заключен весь трагизм: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» (А. П. Чехов).

3. Персонажи до такой степени неактивны, слабовольны и нерешительны, что даже попытка самоубийства или протеста ничем не завершается, а если и удастся герою прекратить свой поединок с жизнью, то его смерть ни для кого не имеет значения.

4. Герои много говорят и не пытаются услышать друг друга. Возникает проблема понимания, слова утрачивают смысл. Так выражается разобщенность человечества, опустошение души. Даже в самых драматических ситуациях герои не пытаются понять друг друга. В «Вишневом саде» перед торгами Лопахин, измученный бездейтельностью Раневской и Гаева, спрашивает хозяйку сада: «Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!» Кажется, не ответить нельзя и диалог должен состояться. Однако Любовь Андреевна неожиданно спрашивает: «Кто это здесь курит отвратительные сигары...»

5. В пьесах много внесценических персонажей. Они нужны не только для того, чтобы дополнить основные образы какими-нибудь смысловыми оттенками, они расширяют эпическое пространство, часто являются чуть ли не главными, в значении активности их действий (как, например, Протопопов в «Трех сестрах» или парижский любовник Раневской в «Вишневом саде»).

6. Ожидание чего-то важного превращается в бессмысленность существования.

7. Отказ от явлений — появление очередного героя не вносит в конфликт новых перипетий.

В чеховских пьесах принято выделять лирическое начало, хотя сам автор многие драматические произведения назвал комедиями («Чайка», «Вишневый сад»).

Лирическая драматургия — своеобразное явление в новой литературе XX века, это своеобразная «поэзия в драме», ей свойственна эмоциональная напряженность, поэтичность монологов, насыщенность метафорами, мелодичность, повышенный интерес к внутренней, а не к внешней жизни героев.

В любом драматическом произведении герой — категория очень важная, но в лирической драме нет главного героя. Каждый персонаж важен автору для того, чтобы выразить все оттенки настроения пьесы, показать всю многомерность человеческой психики. Герой лирической драмы всегда находится в состоянии поиска, пытается уйти от вопросов, которые задает ему совесть. В такого рода пьесах незначительные жизненные факты становятся основой сюжета, но даже они не столь интересны автору. Внимание драматурга сконцентрировано на том, как передать зрителю определенные чувства, эмоциональную заразительность, яркий диалог характеров.



ТРИ СЕСТРЫ (1900)

Антон Павлович создал, на мой взгляд, совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют как драмы, они от этого тяжелеют и портятся.

М. Горький

«Пьеса, сложная, как роман». Драма «Три сестры» — знаменательное событие в жизни Чехова. После провала «Чайки» он дал зарок не писать пьес, считал себя неудавшимся драматургом. И вот спустя пять лет пишет пьесу, в которой не только «пять пудов любви» стали основой сюжета, но и выразились все основные темы и мотивы русской классики: распад дворянских гнезд, несостоятельность «умной ненужности»,

трагедия «несчастливого семейства», горе утраченных надежд, бессмысленность дуэли. В письме к В. И. Немировичу-Данченко Чехов признавался: как бы человек ни располагал своими желаниями, «...сама жизнь такая же, какая была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам». Точно так же и в пьесе «Три сестры», как бы героини ни хотели уехать в Москву, как бы Вершинин ни любил Машу, как бы ни мечтали герои о счастье, все остается по-прежнему.

Чехов подверг ироническому осмыслению многие важные проблемы жизни человека, дал возможность читателю и зрителю взглянуть на них не трагически, а с той здоровой усмешкой, которая не оскорбляет человека безысходностью, а, напротив, убеждает в необходимости жить.

Чехов писал о «Трех сестрах», что вышла «пьеса, сложная, как роман». Эта пьеса наиболее ярко выражает традиции русской эпической прозы. Лирическое звучание чеховского театра достигает здесь страстной, исполненной драматизма идейной напряженности. Герои «Трех сестер» живут как будто «на черном», словно надеясь, что еще представится возможность зажечь в полную силу. Их будни окрашены томительно-прекрасной мечтой о Москве и о лучшем будущем. Время их жизни движется в одном направлении, а мечты — в другом. Не следует искать природу комедийного жанра в характерах действующих лиц. Не героев и их пороки высмеивает Чехов, а сама жизнь.

Развитие сюжета. Три любовных сюжета: Маша — Кулыгин — Вершинин; Ирина — Тузенбах — Соленый; Андрей — Наташа — Протопопов, казалось бы, должны придать пьесе динамику и интригующий драматизм. Однако этого не происходит. Герои не стремятся что-либо изменить в своей жизни, они не действуют, только страдают и непрерывно ждут, и жизнь персонажей проходит как бы в сослагательном наклонении. Сюжет в пьесе несобытийный, хотя на самом деле событий более чем достаточно: измены, именины, пожар, дуэль. В пьесе «Три сестры» герои бездействуют, зато жизнь активно вмешивается в мир их опустошенных душ.

Вторжение повседневности подчеркивается микросюжетами: историями, случаями, о которых рассказывают герои. Так расширяется пространство пьесы, вводя в конфликт произведения мотив непредсказуемости бытия. В чеховский пьесах

нет главных героев, сам поток жизни — главный объект внимания автора. Одной из наиболее важных особенностей чеховской поэтики является умение найти красоту в обыденности. Особая светлая грусть озаряет его пьесы. В. И. Немирович-Данченко, стремясь предостеречь зрителя от трогательных слез, от состояния отчаяния, так пояснял стилистику «Трех сестер»: «Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, — возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы — тоска о лучшей жизни».

Чеховские герои не могут быть счастливыми потому, что они не находят в себе сил сопротивляться пошлости. В рассказе «Крыжовник» Иван Иванович высказывает идею автора: «К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию... Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина и спокойствие...

...Счастья нет, и не должно быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

Смысл названия пьесы. В русской классической литературе названия произведений, как правило, символичны и очень часто выражают отношение автора к изображаемому. В пьесах Чехова все сложнее. Он не раз утверждал, что в названиях его произведений не следует искать особого смысла, иронии или глубинной символики. И действительно, кажется странным, что пьеса называется «Три сестры», в то время как в этой драме представлена история семьи Prozоровых и не менее важным образом является Андрей, брат сестер. Если взять во внимание женские образы, то Наташа, жена Андрея, гораздо активнее, чем Ирина, Маша и Ольга, она добивается всего, о чем мечтала.

Драматическая тема «Трех сестер» — настойчивая вариация мотива напрасно пропадающей красоты. Образы трех сестер являются олицетворением духовной красоты и искренности. Автор часто использует сравнение женской души с пе-

релетной птицей, и это становится одним из лейтмотивов пьесы. К примеру, монолог Ирины: «Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы». Героиня полна надежд, она верит в счастье, и все же основная тональность сцены лишена оптимизма.

Цветовая символика, отмеченная автором в ремарке к первому действию, настраивает читателя и зрителя на восприятие сестер как единого образа. Они становятся олицетворением прошлого, настоящего и будущего национальной жизни. И это положение иллюстрируется колористическими символами. Белое платье Ирины символизирует молодость и надежду, синее форменное платье Ольги подчеркивает ее зависимость от футлярной жизни. Черное платье Маши прочитывается символом загубленного счастья. Весь драматизм представленной автором ситуации заключается в том, что будущее связано не с Ириной, а с Машей. Ее странная реплика — «И днем и ночью кот ученый все ходит по цепи кругом...» — символический комментарий зависимости героинь от собственного бессилия.

Тема несбывшихся надежд. Особую роль в развитии метафорического подтекста произведения играют образы птиц. Ирина мечтает о новой светлой жизни, с восторгом говорит о будущем: «И у меня вдруг точно крылья выросли на душе...» Мотив перелетных птиц не раз повторится в пьесе. О них говорит Тузенбах, рассуждая о смысле жизни, о птицах с грустью размышляет Маша, когда прощается с офицерами, покидающими город: «...уже летят перелетные птицы...», а у тех, кто остается, томительно сжимается сердце. Этот контраст — улетающих птиц и прикованных к своему месту героинь — еще резче подчеркивается в рассказе Вершинина о министре, который наблюдал за птицами из тюремного окна.

Тема напрасно растроченных сил и несбывшихся надежд подчеркивается еще одним мотивом, в целом главенствующим во всем творчестве Чехова — разрушением дома, усадьбы, семейного счастья. Именно борьба за дом явилась внешней канвой действия пьесы. Хотя борьбы как таковой нет — сестры не сопротивляются, они смиряются с тем, что происходит, потому что они не живут в настоящем, у них есть прошлое — семья, дом в Москве и, как им кажется, будущее — ра-

бота и счастье в Москве. Столкновение надежды, размаха мечты со слабостью мечтателей — вот главный конфликт пьесы, который проявляется не в действии, а в подтексте произведения. В этом решении выразилась грустная ирония автора над «недотепами», над обстоятельствами, которые невозможно преодолеть.

Б. Зингерман в книге «Театр Чехова» завершил анализ пьес А. П. Чехова тем, что сравнил все сюжеты великого драматурга с событиями жизни самого создателя пьес: «...лиризм чеховского театра — это не одни исповеднические монологи действующих лиц, не только стыдливый подтекст и паузы, полные грустного настроения: Чехов в своих пьесах проигрывает сюжеты своей жизни... Может быть, он потому и стал писать не романы, а пьесы, что именно в диалогической форме Чехову с его закрытым темпераментом легче было выразить свою личную тему — чем больше он вышучивает героев, тем сильнее мы им сострадаем». Чехов всю жизнь мечтал о большой семье, о собственном доме, но ни того, ни другого не обрел, хотя был женат и имел две усадьбы (в Ялте и Мелихове). Уже тяжело больной, Чехов все же не впадал в отчаяние, он стремился близким людям передать надежду и радость даже тогда, когда жизнь настойчиво опровергала самые скромные поводы для оптимизма. Пьеса Чехова — не отчаянный жест человека, не способного исправить реальность, — это мечта о счастье. Поэтому произведения Чехова не следует воспринимать как «грустные песни об уходящей гармонии».

Л. Андреев, полемизируя с критиками, которые признали «Трех сестер» «глубоко пессимистической вещью», возражал: «Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в стогах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого».



Вопросы и задания

Какие черты чеховского эпического театра вы можете выделить в пьесе «Три сестры»?

Согласны ли вы с утверждением, что эта пьеса — мечта автора о счастье? Ответ обоснуйте.

Какую роль играет в драме подтекст? Какова его связь с образной структурой пьесы? Приведите примеры из текста.

Задания для тех, кому интересно.

Подумайте, насколько традиционно использует Чехов в пьесе образы птиц. Приведите примеры появления этих образов в произведениях русской литературы XIX века. С какими героинями чеховских повестей и рассказов можно сравнить Наталью, Ольгу, Машу и Ирину. Проведите сопоставительный анализ.



ВИШНЕВЫЙ САД (1903)

Центральный образ-символ. Пьеса «Вишневый сад» — последнее драматическое произведение Чехова, печальная элегия об уходящем времени «дворянских гнезд». В письме к Н. А. Лейкину Чехов признавался: «Ужасно я люблю все то, что в России называется имением. Это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка». Драматургу было дорого все то, что связано с усадебной жизнью. И в Мелихове, и в Ялте, где довелось ему жить, он своими руками создавал мир русской усадьбы, свое «дворянское гнездо». Автор комедии поэтизирует образ сада, который тесно связан с традицией русской классической литературы. Чехов предостерегал читателя от снисходительного отношения к былым традициям, к прошлой культуре. Он вызывает интерес и сочувствие к тому хорошему, что таила в себе старая усадебная Россия. Пушкин наставлял потомков: «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости».

Образ вишневого сада является центральным в комедии Чехова, он представлен лейтмотивом различных временных планов, невольно соединяя прошлое с настоящим. Но вишневый сад — не просто фон происходящих событий, он — символ усадебной жизни. Судьба имения сюжетно организует пьесу. Уже в первом действии, сразу после встречи Раневской, начинается обсуждение спасения заложенного имения от торгов. В третьем действии имение продано, в четвертом — прощание с усадьбой и прошлой жизнью.

Вишневый сад олицетворяет не только усадьбу: он прекрасное творение природы, которое должен сохранить человек. Автор уделяет большое внимание этому образу, что подтверж-

дается развернутыми ремарками и репликами героев. Вся атмосфера, которая связана в пьесе с образом вишневого сада, служит утверждению его непреходящей эстетической ценности, утрата которой не может не обеднить духовной жизни людей. Именно поэтому образ сада выносится в заглавие. Вишневый сад выступает своеобразным нравственным критерием, по отношению к нему определяются не только действующие лица пьесы, но и мы — читатели.



Вопросы и задания

Обычно под содержанием мы понимаем прежде всего какие-то события и поступки людей, которые составляют действие пьесы. «Между тем событие (продажа имения, а с ним и сада. — *Авт.*), из-за которого они съехались, происходит за сценой, а на самой сцене никакого «действия» в традиционном смысле этого слова, собственно говоря, нет: ждут. В сущности, пьесу нужно играть как сплошную четырехактную паузу, великую паузу между прошлым и будущим, наполненную ворчанием, восклицаниями, жалобами, порывами, но главное — молчанием и тоской», — пишет исследователь творчества Чехова М. Громов. Тоска, добавим, все та же — чеховская, которую философ С. Н. Булгаков назвал «тоской о высшем смысле жизни». И все-таки, что же происходит в пьесе, в которой вроде бы ничего не происходит? Вы знаете, что написано в «Вишневом саду». А вот о чем написана пьеса, вам предстоит узнать.

Найти ответ на этот ключевой вопрос вам поможет своеобразный вопросный план-конспект пьесы.

Действие первое

Зачем приезжает из Парижа в свое имение Раневская? Почему в день приезда в доме оказываются Лопухин, Петя Трофимов, Пищик?

Образы основных героев пьесы сотканы из противоречий. В чем, по-вашему, противоречивость облика Лопухина (Раневской, Гаева, Трофимова, Вари)?

Почему все ощущают неловкость после монолога Гаева, обращенного к шкапу? Не произносит ли подобный монолог Раневская?

Как и почему реагируют Раневская и Гаев на деловое предложение Лопухина разбить на месте вишневого сада дачные участки?

В чем смысл сопоставления двух лакеев — Фирса и Яши?

Действие второе

Сравните декорации 1-го и 2-го действий. В чем смысл такого контраста: цветущий сад — заброшенное кладбище? Какой мотив хотел усилить автор?

Сцене разговора Раневской, Гаева, Лопухина, Трофимова, Вари и Ани предшествует сцена с участием Шарлотты, Дуняши, Яши и Епиходова. В чем значение такой параллели? Сравните содержание разговоров в той и другой сценах, подумайте, нет ли среди участников обеих сцен «двойников».

Какова роль Шарлотты и Прохожего в этом действии и в общей атмосфере пьесы? Согласны ли вы с таким пониманием образа Шарлотты: она подчеркивает своей нелепостью несерьезность, нелепость всей жизни Раневской, всего ее дома. Шарлотта — «душа всей этой нелепости. Только при водевильном отношении к жизни можно было взять в дом гувернанткой, воспитательницей дочери... акробатку и фокусницу» (В. Еромилов)? Комический это персонаж или трагический? Прохожий — персонаж, появляющийся ниоткуда и уходящий в никуда, в пьесе он не принимает никакого участия. Зачем он нужен?

Как объясняет каждый из героев свою неудовлетворенность жизнью?

Как звучит в этом действии тема вишневого сада? Почему Раневская и Гаев не хотят слышать о проекте Лопухина? Почему Аня признается Трофимову, что уже не любит вишневого сада, как прежде?

Действие третье

Кем и зачем затеян нелепый бал?

Кто произносит в пьесе слово «недотепа»? Кого из героев «Вишневого сада» можно назвать недотепами?

Почему Лопухин покупает сад? Актер Леонидов, первый исполнитель роли Лопухина, вспоминал: «Когда я дотыкался у Чехова, как надо играть Лопухина, он мне ответил: «В желтых ботинках». Содержится ли в этом шуточном ответе разгадка характера Лопухина? Наверное, не случайно Чехов упоминает о желтых башмаках Лопухина, скрипящих сапогах Епиходова, калошах Трофимова... Прокомментируйте поведение Лопухина в действие третьем.

Действие четвертое

Вишневый сад куплен, судьба его решена еще в третьем действии. Почему необходимо еще одно действие?

В финале четвертого действия соединяются в один аккорд все мотивы. Что значит стук топора по дереву? Что значит странный, словно с неба, звук, похожий на звук лопнувшей струны? Почему в финале появляется забытый в запертом доме Фирс? Какое значение вкладывает Чехов в заключительную реплику Фирса?

Задания для тех, кому интересно.

Читая пьесу, обратите внимание на то, какую роль выполняет в ней музыкальное оформление. Заметим, что в первом действии «да-

леко за садом пастух играет на свирели», во втором действии Епиходов играет на гитаре и поет «Что мне до шумного света...», в кульминационной сцене третьего играет еврейский оркестр, а в четвертом действии музыки нет, но слышен стук топора. Можем ли мы только по музыкальным символам судить, как будут развиваться события? Проверьте свои наблюдения по ходу чтения пьесы.

Жанр пьесы. Читая пьесу, невольно ловишь себя на мысли, что на наших глазах разворачиваются если не трагические, то поистине драматические события. Почему же тогда автор назвал «Вишневый сад» комедией? Чтобы ответить на этот вопрос, надо иметь в виду, что основной прием комического — несоответствие. В этой пьесе Чехова все построено на этом приеме. Раневская не соответствует типу классической русской помещицы, владелицы имения, Лопахин слишком сентиментален для купца, Петя не похож на студента, а Епиходов — на управляющего.

«Вишневый сад» — комедия о беспечных русских людях», — писал Ю. Соболев. В этой пьесе смех переходит в грусть, оборачивается тревогой. Большое количество комических сцен (фокусы Шарлотты, ошибки Епиходова, глупые речи Гаева) только усиливают грусть, «тоску по идеалу». В классической комедии порок обычно бывает наказан, добродетель торжествует. В пьесе Чехова нет явно отрицательных героев, и положительные отсутствуют. Неясен с первого взгляда и конфликт произведения. Дело в том, что предметом изображения в пьесах драматурга является собственно не действие, а уклонение главных героев от какого-либо действия, их нежелание и невозможность совершить поступок. Именно это и осмеивается в комедиях Чехова. К. С. Станиславский отмечал особый характер конфликта пьесы «Вишневый сад»: «Это действие слабых людей, направленное в основном на то, чтобы отвлечься от своих страданий».

Образы Раневской, Лопахина и Трофимова звучат как предостережение, в этом и сказывается дидактизм жанра. Чехов учит читателей не уподобляться этим людям. Для счастья мало бескорыстия и доброты, благих намерений и честных мыслей, надо почувствовать себя ответственным за каждый поступок, за судьбу созданных людьми ценностей, за участь каждого человека.

Комизм «Вишневого сада» коренится в ситуациях, отражающих комедийный смысл самой жизни. Чехов своеобразно трактовал этот жанр. В его представлении комедия — это драма, с тончайшей иронией высмеивающая пошлость. Традиционный обличительный пафос, «смех сквозь слезы», по меткому замечанию писательницы Тэффи, в поэтике Чехова сменяется «смехом вместо слез».



Вопросы и задания

Прочитайте начало второго действия. О чем говорят герои? Как автор строит их диалог? Какие ремарки его сопровождают? Почему?

Найдите в пьесе сцены, когда неожиданной ремаркой, действием героя автор снижает высокую патетику, смягчает трагизм ситуации. Как вы думаете, зачем он это делает?

«Странный» жанр — странные герои. Ключом к пониманию «Вишневого сада» может быть отрывок из письма Чехова к Л. Авиловой: «Будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно, на самом деле она гораздо проще. Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы ее знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши русские умы, — это еще вопрос». Драматург показал, по словам режиссера Вс. Мейерхольда, «русский ужас — скуку», поэзию обыденности.

В чеховской театральной системе решительным действием, которые прервали бы ровное течение обыденности и одним махом разрубили тугой узел жизненных противоречий, не придается большого значения, на них не стоит возлагать надежд, как на выстрел Войницкого в пьесе «Дядя Ваня». Три сестры из одноименной пьесы не уезжают в Москву, куда так стремились, а Гаев и Раневская не спасают от топора вишневый сад, но эти герои не утрачивают способность любить, радоваться и страдать. Чеховские герои верят в чудо, как верила вся русская классическая литература — в этом ее стремление сделать «невозможное возможным». Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик надеются на внезапные перемены: мир станет прекраснее, найдутся деньги, чтобы заплатить долги, все люди будут счастливы. Однако чуда не происходит, жизнь продолжает свое движение по заданному кругу,

оттого и грустно зрителю в финале. Не звук топора, даже не гибель чудесного сада вызывает у нас чувство сожаления о несбывшихся надеждах. Ощущение тревоги не покидает оттого, что мы в себе узнаем слабость натуры, мелочность помыслов, отсутствие целей, невозможность противостоять жизненным испытаниям. Мы не верим в то, что герои «насадят новый сад». Красиво звучит фраза Пети «Вся Россия — наш сад», но если вдуматься: кто произносит эти слова? Недоучка, фразер, «смешной чудак, урод... облезлый барин». Не ему автор поручает защитить вишневый сад от уничтожения, а нам — читателям и зрителям.



Вопросы и задания

«У Чехова никогда жанр произведения не определяется историей и финалом чьей-нибудь одной судьбы. Так и в «Вишневом саде». Общая идея и эмоциональная тональность пьесы определяется не историей нелепых хозяев вишневого сада, а историей смены общественных форм. При этом настоящее — то, что несет с собой Лопахин, отнюдь не радостно и ничем не компенсирует гибели человечности и красоты. Кризисность не снимается, она лишь приобретает иные формы. Тот порыв в будущее, который выражен в речах Трофимова, в устремленности Ани, остается порывом. Он не облекается в конкретные формы и не может подавить главное в пьесе — горькую мысль автора об антигуманности и антиэстетичности капитализма. Естественно, что при этом гибнущая красота вдвойне поэтизируется и бросает отблески на связанных с ней людей» (Т. Шах-Азизова).

Подумайте, насколько применим это вывод к анализу отдельных сцен пьесы. Дайте трактовку финала.

При подготовке ответа вы можете опираться на следующие вопросы:

Выходит ли Лопахин победителем в схватке со временем? Какую роль в финале играет образ вишневого сада? Какую роль в последнем действии пьесы играет такой художественный образ, как звук оборванной струны?

Прокомментируйте слова исследователя. «В таком двояком освещении — изнутри и извне — происходит все наполнение ролей каждого лица. С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой — показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц» (А. Скафтымов).



Семинар

Герои пьесы: кто они?

Для проведения семинара мы предлагаем вам вопросы и материалы, которые помогут выработать свою точку зрения.

1. «Вишневый сад» — пьеса о людях, не только потерявших прекрасное имение, но и утративших ощущение времени. Проследите, как этот мотив подкрепляется репликами героев, сетующих на то, что «всюду опаздывают».

2. Дайте характеристику Раневской и Гаеву. Как вы думаете, зачем в пьесе нужен образ Симеонова-Пищика?

3. Сравните два высказывания о Пете Трофимове. Современник Чехова В. Н. Барановский восторженно писал драматургу: «Знаете, как только я увидел этого «вечного» студента, услышал его первые речи, его страстный, смелый, бодрый и уверенный призыв к жизни, к этой живой, а не все разлагающей и уничтожающей, призыв к деятельной, энергичной и кипучей работе, к отважной, неустрашимой борьбе... я испытал такое наслаждение! В антрактах после каждого акта я замечал на лицах всех присутствующих на спектакле такие сияющие, радостные и веселые улыбки, такое оживление...»

М. Горький оценил образ иначе: «Дрянненький студент Трофимов красно говорит о необходимости работать и — бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей, работающей не покладая рук для благополучия бездельников». Какое из них ближе авторской трактовке образа?

4. Можно ли считать Аню образом, символизирующим светлое будущее? Согласитесь ли вы с высказыванием В. Ермилова: «В пьесе есть только один образ, который не противоречит красоте вишневого сада, а мог бы гармонически слиться с ним»?

5. Какую роль отводит автор образу Епиходова? Вдумайтесь в характеристику, данную этому герою литературоведом З. Паперным: «Мы сталкиваемся с совершенно особым, непривычным соотношением между главными и второстепенными персонажами. «Епиходовское» — не только суть данного образа, но и нечто более широкое, охватывающее всех персонажей пьесы». Все герои по-своему несчастливы — в этом трагифарс комедии.

6. О Шарлотте Чехов писал: «Это лучшая роль, остальные же мне не нравятся». Почему автор придал ей такое значение? Как поведение и шутки этой героини выражают авторское отношение к героям и ко всему происходящему?

7. Какую смысловую нагрузку несут в пьесе образы Фирса, Яши, Дуняши?

8. Закончив «Иванова», Чехов писал одному из своих корреспондентов: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела... никого не обвинил, никого не оправдал...» Прокомментируйте эти слова применительно к героям «Вишневого сада».

Материалы к семинару

Сказать, что пьеса кончается ничем, нельзя. Каждый из героев получил то, что хотел: Аня — новую жизнь, жизнь без вишневого сада; Лопухин — имение, в котором он и его предки были рабами; Раневская — любовника; Гаев — место в банке; Пищик — деньги; Яша — Париж; Прохожий — золотой; Шарлотта — место гувернантки... Но счастливого финала не получилось. Счастливый финал — это победа добра над злом. Этой победы в «Вишневом саду» нет. Дело в том, что источником зла в чеховской пьесе, по замечанию литературоведа А. П. Скафтымова, является не злая воля отдельного лица (или лиц), а «устройство жизни» в целом. Именно об этом говорит внешне вполне благополучный Лопухин: «...Скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Итак, зло — в прошлой и нынешней жизни, это тот груз, который бросить жалко, но и идти он не дает.

Однако можно рассудить иначе. Герои Чехова таковы, что в них тоска по настоящей, прекрасной жизни сочетается с нравственной глухотой по отношению друг к другу. Тот же Лопухин, у которого, по словам Трофимова, «тонкая, нежная душа», своей бестактностью ранит Варю, сам того не замечая, глумится над чувствами Раневской и Гаева: не дождавшись их отъезда, начинает вырубать вишневый сад. И этой нравственной глухотой заражен каждый персонаж. Вы можете сами привести примеры, когда герои, вроде и не желая, обижают друг друга. В лакее Яше нравственная тупость доведена до предела, до бесчеловечности. А ведь он, между прочим, тоже не удовлетворен настоящим, тоже мечтает о другой, «красивой» жизни.

Прочитайте различные трактовки, в том числе сценические, некоторых персонажей «Вишневого сада». С какими вы согласитесь, с какими — нет?

М. Горький: «Вот слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяйки «Вишневого сада», эгоистичные, как дети, дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, — паразиты, лишенные сил снова присосаться к жизни».

М. Строева: «К. С. Станиславский, играя Гаева, совсем не стремился облагородить или индивидуализировать его. Наоборот, он подчеркивал все смешные и нелепые черточки опустошенного, беспомощного и легкомысленного человека, то есть приоткрывал социальный смысл его существования. В патологической болтливости, в бесцельном топтании на месте, в жалком и нелепом «стрелянии»

губами, в привычке к билиiardному жаргону — во всем чувствовалась меткая критическая оценка образа. Но это внешне комедийное начало все время причудливо сочеталось с началом внутренне-драматическим, подчас — ведущим, главным в образе, отсюда — эта постоянно возникающая, щемящая нота, эта трещинка, рожденная сознанием собственной пустоты и никчемности. Умные, прищуренные глаза Гаева не могли скрыть тревожной мысли о полной безнадежности его положения теперь, когда жизнь, растраченная на билиiard, красивые слова и леденцы, кончена».

Г. Холодова: Раневская «буквально излучает доброту, любовь, бескорыстие, духовность, жизнелюбие, неутомимость. И хотя она не идеал, а человек со своим неповторимым обаянием и своими слабостями, со своими принципами и ошибками, для Чехова она ассоциируется с самым вишневым садом, а порою даже как бы сливается с ним воедино. И цветущий вишневый сад, и Раневская связаны с важнейшей темой чеховских пьес, темой красоты — «ускользающей, близкой и недоступной».

В. Ермилов: «Живет Раневская, как эксцентрическая приживалка при жизни, ничего не понимая в ней, живет «в долг», на чужие средства, способная, как и ее муж, как и ее парижский любовник, «делать» только одно: долги, сорить чужими деньгами, выжатыми ее предками из крепостных крестьян, и веет от всей ее жизни, с нелепыми, в сущности безобразными романами, от этой жизни без родины, такую же бесприютной заброшенностью, пустотой, как и от жизни Шарлотты».

А. Скафтымов: «Оценка Раневской в пьесе осложнена указаниями на ее беспечность, практическую непредусмотрительность, которая тяжело отражается не только на ее личной судьбе, но ложится бременем на всех близких ей людей. Она «сорит деньгами», не понимая их источников, по давней безотчетной крепостнической привычке жить за чужой счет. Она иногда сознает, что ее беспечность печально отзовется на благополучии живых людей... Но привычка оказывается сильнее ее, и она не видит, как ее доброта объективно превращается в свою противоположность. Прямое значение в этом отношении получают слова Трофимова: «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, — говорит он Ане, — живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что живете в долг, и за чужой счет, и за счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...» В результате возвышенные качества Раневской, ее отзывчивость и сердечность в данной обстановке оказываются примененными лишь случайно, лишь к узкому кругу лиц, с которыми она соприкасается лицом к лицу. И жизнь вокруг Раневской, несмотря на ее субъективно добрые наклонности, остается серой, нечистой и несправедливой».



МАКСИМ ГОРЬКИЙ

НА ДНЕ (1902)

Успех пьесы — исключительный, я ничего подобного не ожидал... Тем не менее — ни публика, ни рецензента — пьесу не раскусили. Хвалить — хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю, кто виноват?

М. Горький

Ни одна статья, ни один разговор не мог охватить драмы во всей ее ширине и глубине; всякий раз остается что-то неуловленное, какой-то остаток, в котором и заключается сама суть.

Л. Н. Андреев

Горький больше того, чем он хочет быть и чем он хотел быть всегда, именно потому, что его «интуиция» глубже его сознания...

А. А. Блок

Наваждение или событие? В справочном издании по литературе XX века приведен отрывок из воспоминаний одного из эмигрантов, где он рассказывает о посещении спектакля по пьесе «На дне» в одном из театров в начале 20-х годов и обмене впечатлениями после спектакля:

«— Поразительная разница впечатлений. Я вспоминаю тот московский вечер, когда я впервые увидел «Дно». Тот вечер и сегодняшний. Тогда было впечатление, которое можно назвать потрясающим... Теперь я ясно отдаю себе отчет, что пьеса — средняя, кое-где фальшивая.

— Может быть, дело в игре?..

— Нет... тогда было какое-то наваждение».

Однако все те, кто видел пьесу в Московском Художественном театре, в один голос утверждали, что на самом деле спектакль не только имел потрясающий успех, но стал событием театральной жизни. Так что же такое «На дне» — наваждение или событие? Попробуем разобраться.

Окончательный замысел родился у драматурга не сразу. К. С. Станиславский вспоминает: «В первой редакции главная роль была роль лакея из хорошего дома, который больше всего берег воротничок от фракной рубашки — единственное, что связывало его с прошлой жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели ее ругались, атмосфера была отравлена ненавистью. Второй акт кончался внезапным обходом ночлежки полицией. При вести об этом весь муравейник начинал копошиться, спешил спрятать награбленное; а в четвертом акте наступала весна, солнце. Природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы выходили на чистый воздух, на земляные работы, они пели песни и под солнцем, на свежем воздухе, забывали о ненависти друг к другу». Так была задумана пьеса, но замысел и его воплощение далеко не одно и то же. И все-таки от первоначальной задумки в пьесе что-то осталось.

Занавес открывается: перед нами ночлежка Костылева. И зритель сразу испытывает первый шок, видя «подвал, похожий на пещеру». Да и герои тоже шокируют. Кто они? «Бывшие люди», воры, алкоголики, проститутки, разорившиеся мастеровые... Как-то непривычно видеть этот «сброд» на сцене. Но сброд ли? Прислушайтесь повнимательнее к репликам героев. О чем они спорят? Ведь, наверное, не только о том, чья очередь мести пол или где взять денег, чтобы прожить сегодняшний день, но и о том, что их привело сюда, о вечных вопросах жизни и смерти, добра и зла, правды и лжи. Герои лениво перебрасываются репликами, да и само действие развивается неспешно, словно автор хочет как можно подробнее показать каждого из героев.

Вот появилась Василиса, хозяйка ночлежки; цель ее прихода — выяснить, где Васька Пепел. Мы узнаем, что у нее есть счастливая соперница — ее сестра Наташа. Вроде бы завязался любовный конфликт, но развивается он как-то вяло, а его кульминация (в третьем действии) вообще будет вынесена за сцену. Вот появился Костылев. Казалось бы, обозначилась почва для развития социального конфликта, но и он почти

угас. Но если так, то на чем же сосредоточено внимание автора? На сознании героев, на сознании людей, отринутых обществом, «не подрумяненных» ничем. «Один голый человек остался» — так определит их один из героев пьесы.



Вопросы и задания

Подумайте, что из первоначального замысла осталось в пьесе.

Подготовьте рассказ об обитателях ночлежки. Подумайте, почему большинство из них не имеет имен, а только фамилии или прозвища. Что связывает героев с прошлой жизнью?

Хорошо известно, что Горький перебрал несколько заглавий («Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни») и остановился на очень лаконичном — «На дне». Как вы думаете, почему предшествующие варианты не удовлетворили писателя?

«Солнце всходит...» Работая над первым вопросом, вы, наверное, заметили, что в общем-то ничего конкретного из задуманного на страницах пьесы своего воплощения не нашло. Остался один мотив — мотив солнца. Его важность подчеркивал сам писатель: «Мне хочется написать хорошо, написать с радостью... Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского этакого — не очень яркого, но любящего все, все обнимающего...» А вот отклики первых рецензентов: «Этот странник вошел в подвал, как луч яркого и животворного солнца...», «Светлый момент примирения вносит Лука в жизнь, которую он проходит со страннической котомкой на плечах...». Конечно, такая трактовка образа Луки несколько прямолинейна, если не сказать — наивна, но в главном верна: в жизнь ночлежников этот «любопытный старикан» вносит свет, добро, надежду. С его приходом почему-то все бытовое отступает, уходит на второй план. Да и как может быть иначе, ведь вместо того, чтобы выяснять, чья очередь мести пол, он неожиданно для ночлежников задаст другой вопрос: «Где тут у вас метла?»

Изменились и разговоры ночлежников, все чаще и чаще они говорят о таких вещах, которые, казалось бы, неуместны среди «бывших людей», и не просто говорят, а спорят, до хрипоты, до драки, отстаивая собственную позицию.



Вопросы и задания

Изменилось ли что-нибудь в характере Барона, когда он попал на «дно», может быть, он и в прежней жизни был «мелким» человеком?

Как вы понимаете самохарактеристику Луки: «Мяли много, оттого и мягок»? Почему Горький сделал Луку странником (кстати, героев его называют по-разному, например, бродягой)? Кто, на ваш взгляд, точнее называет Луку?

Как характеризует Луку его отношение к людям? Кого из героев русской литературы он вам напоминает?

Кому и зачем рассказывает Лука притчу о праведной земле? В чем ее смысл?

Неожиданный поворот разговора. Движение драматического действия начинается, когда вместе с приходом Луки появляется для ночлежников надежда на спасение и завязывается спор относительно такой возможности.

Хотя в этой пьесе вообще нет действия как такового, нет столкновения характеров, нет ярко выраженного конфликта, перед нами история жизни нескольких героев. А Суворин верно заметил, что «эта драма расплывается в разговорах». В пьесе нет привычных действующих лиц, потому что они не «действуют», «все они разговаривают, но между ними нет взаимоотношений, дающих сцепление характеров». Само развитие действия словно направляется неожиданным поворотом разговора, когда, например, Пепел задаст Луке вопрос: «Бог есть?». А ведь вопрос о Боге — это вопрос о вере. Кстати, давайте вспомним, во что заставляет Луку поверить героев? Настю — в реальность ее «сказок» о настоящей любви. Актера — в бесплатную лечебницу для алкоголиков и в самого себя, в то, что он может справиться со своим недугом. Пепла — в счастливую и честную жизнь вместе с Наташей в далекой Сибири. А Анну? Ведь она-то в Бога как раз верит, верит, что на небесах ей будет гораздо лучше, чем в жизни, но хочет еще хоть немного пожить на этой жестокой земле, хоть чуть-чуть. И ударом молота прозвучат слова Луки: «На что? На муку опять?». Но разве что-то можно противопоставить этим словам? Разве это не правда? Конечно, правда, но от нее как-то тоскливо и пусто становится на душе. Может, не нужна тогда правда человеку? Если «не всегда

правдой душу вылечишь», то, может быть, ложь нужна человеку? Так мы подошли к одному из самых сложных моментов пьесы.



Семинар

Правда, ложь, вера и человек в спорах героев и размышлениях автора

Предлагаем вопросы для разговора в классе на предложенную тему.

1. Выявите позиции героев в споре о лжи и правде. Какие из них являются антагонистическими? Чем ложь Луки отличается от лжи Костылева?

2. Может ли человек жить без веры? Как на этот вопрос отвечают герои пьесы? Согласны ли вы с мнением Сатина: «Человек может верить и не верить... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он свободен».

3. Верите ли вы словам Клеца: «Какие они люди!.. Я — рабочий человек... мне глядеть на них стыдно... я с малых лет работаю... Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу срежу, а вылезу...»?

4. Почему после ухода Луки из ночлежки все происходит не так, как он обещал героям? Разделяете ли вы мнение исследователя о том, что в основе драмы лежит глубоко религиозная проблема? Понятие «дно» здесь имеет не только социальное, но духовно-нравственное содержание. Обитатели ночлежного дома утратили веру в Бога (а может, и не имели ее вовсе), значит, утратили и веру в себя, в свои внутренние возможности («А к те р. А почему погиб? Веры у меня не было... Кончен я»).

5. Почему в четвертом действии возникает спор о Человеке? Можно ли считать Луку и Сатина героями-антагонистами?

6. До сих пор спорят о том, кто из героев — Лука или Сатин — положительный, а кто — отрицательный персонаж. Как вы думаете, почему читатели и критики не могут прийти к однозначному выводу? Да и возможна ли однозначная оценка образов этих героев? Почему?

«Что лучше: истина или сострадание?» Горький всегда задумывался над тем, что управляет человеком, какие ценности для него превыше всего, как согласуются свобода и любовь, добро и истина, сила и справедливость. Пьесу «На дне» можно с полным правом назвать философской драмой. Горький писал: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше: истина или сострадание? Что нужнее? Нуж-

но ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука?.. Как бы горька и печальна ни была истина, но она нужнее, лучше самой красивой лжи...» Эти вопросы о правде и лжи важны в пьесе «На дне» не сами по себе, а в связи с проблемой, имеющей одновременно и общечеловеческий философский смысл.

Главным образом этой пьесы можно считать образ «дна» жизни, а Лука и Сатин воплощают две полярные точки зрения на эту жизнь. Автор стремится ответить на вопрос: что привело людей к нравственному и социальному падению? Может быть, то, что люди перестали верить в себя и в мечту? В ранней пьесе Горького «Дети солнца» с романтическим пафосом опоэтизирована мечта, она освещена надеждой. Если помнить об этом, то становится понятен смысл одного из первых названий пьесы «На дне» — «Без солнца». Художественная мысль, сценическое действие пьесы движутся сложно и не укладываются в схему, по которой ложь, утешительный обман посрамляются, а правда утверждается.

В этом произведении есть несколько параллельных сюжетных линий: взаимоотношения Пепла и Наташи, Клеца и Анны, Барона и Насти, Актера и Сатина. Эти линии не имеют четкой завязки и почти никак не разрешаются. Сам автор называл «На дне» пьесой-симфонией. Сравнивая драматургию с музыкой, покоряющей нас своей стройностью, Горький имел в виду ту гармонию, к которой художник приходит через противоречия, доводя их до предела. Этот композиционный принцип столкновения точек зрения лежит в основе композиции пьесы «На дне». Все герои мечтают о счастье, каждый говорит о том, как он это счастье понимает, но никто не в состоянии что-либо изменить в своей судьбе.

Автор ходом пьесы показывает всю сложность отношений людей к правде, которую они не терпят. Пьеса начинается, казалось бы, проходным эпизодом — ссорой Квашни и Клеца, где каждый уличает другого в неправде. Взаимное разъяснение вспыхивает как реакция на высказанную вслух правду о другом. Однако общий тон пьесы не кажется удручающе мрачным.

Герои живут «на дне», без солнца, и поэтому никак не могут допеть до конца песню «Солнце всходит и заходит...». Значение песни в построении пьесы становится ясно после заключительной реплики Сатина, его реакции на самоубийство Ак-

тера: «Эх!.. испортил песню... дур-рак!» Здесь слово «песня» приобретает двойной смысл — и буквальный и более широкий, как обозначение жизни, судьбы, назначения человека.



Вопросы и задания

Какое стихотворение вспоминает Актер? В чем символический подтекст этого стихотворения?

В чем вы видите выражение авторской позиции?

Как бы вы теперь ответили на вопрос, поставленный в начале работы над пьесой: наваждение или событие?

Книжки читают не столько люди, сколько время. Докажите или опровергните это утверждение, проведя классную дискуссию на тему «Ложь и правда: взгляд на спор героев пьесы «На дне» читателей разных поколений». Пусть это будет воображаемый диалог читателей разных эпох.



Для самостоятельного чтения

Работая над материалами этого раздела, вы, безусловно, определили для себя, какие пьесы Чехова вы будете читать. Мы же хотим порекомендовать вам еще две пьесы М. Горького «Мещане» и «Дачники», а также драму Л. Андреева «Жизнь человека», которые знаменовали собой целую эпоху в развитии русской драматургии. Большая часть из названных пьес была поставлена на сцене Московского Художественного театра. Как складывался репертуар этого нового театра, почему в нем ставили пьесы Чехова, Горького и Андреева, вы можете узнать из интереснейшей книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». А чтобы вы могли полнее окунуться в атмосферу театра, мы предлагаем вам посмотреть спектакль, поставленный по одной из выбранных пьес, и написать на него рецензию.



Творческий практикум

Для того чтобы профессионально оценить спектакль, нужно воспитать в себе культурного зрителя. Патрис Пави, автор «Словаря театра», создает вопросник-анкету, по которой можно определять его достоинства.

Театровед считает, что прежде всего следует обращать внимание на те моменты спектакля, которые делают его уникальным:

сценография (организация пространства): отношение между зрительным и игровым пространством, цветовые решения и роль света; отношение между тем, что показывается, и тем, что «скрывается»;

определение общего курса мизансцены: того, что объединяет основные элементы спектакля; отношение между различными сценическими системами (ритм прочтения актерами текста, расположение актеров на сцене, жесты, мимика, взгляды);

декорации и знаковые системы (возможно, есть предметы, которые нужно прочитывать на символическом уровне);

внесценическое: включает в себя реальность, которая разворачивается и существует вне поля зрения; внесценическое вводится обычно мизансценой при помощи звуковых устройств, которые имитируют иной мир (всевозможные шумы: гроза, плеск воды, пение птиц, выстрелы и т. п.); все эти приемы создают впечатление, что рядом со сценой находится смежное пространство, которое по каким-то случайным причинам скрыто от взора зрителя;

костюмы: их система, отношения с телом;

актерская игра: индивидуализированная или обычная манера игры; отношение между актером и труппой; отношение текста и актера; жестикуляция, грим, голос;

функция музыки, шумов, звуков, тишины;

ритмы в спектакле: последовательность реплик в диалоге, смена освещения, костюмов;

функция антракта: антракт — разрыв, означающий возврат реального социального времени, разрушение иллюзии, возможность размышления; теоретики классицизма пытались придать антракту особый идейный смысл; в современной драме антракты иногда бывают преднамеренно большими, чтобы зритель размышлял над увиденным, успел осмыслить происходящее, или, наоборот, антракт отсутствует, так как режиссеру важно создать у публики определенный психологический настрой; так, в театре абсурда эти драматические приемы выполняют важную смысловую роль; в пьесе Беккета «В ожидании Годо» два акта, и перерыв между ними должен быть достаточно большой, зритель тоже оказывается в ситуации ожидания Годо, в ожидании какого-либо сценического эффекта; в комической драме Ионеско «Урок» только одно действие, но это вовсе не пьеса-миниатюра или сценка, это вполне законченный спектакль, автору важно держать зрителя в напряжении и не позволять ему обдумывать происходящее до того финального момента, пока не будет выражен весь смысл пьесы;

соответствие жанру пьесы, поставленной режиссером;

время в театре: один из основных элементов драматического текста и его сценического изображения; существуют два основных вида времени в театре: время, к которому отсылают зрителя (сцени-

ческое), и время, реконструируемое автором с помощью знаковой системы (драматическое); сценическое — время представления происходящих событий и время зрителя, присутствующего на спектакле; сценическое время воспринимается субъективно: одному зрителю скучно — время течет медленно, другому интересно — время пролетает стремительно; сценическое время воплощается временным и пространственным знаками данного спектакля: видеоизменением объектов, сцен действия, игрой освещения, выходами и уходами актеров, каждая система таких знаков имеет свой ритм и свою структуру;

роль текста: особенности перевода, взаимоотношение текста и изображения;

зритель: реакция публики; адекватность восприятия текста;

режиссерские находки, проявляющиеся во всех моментах спектакля;

реализация авторской идеи в спектакле.

Свою анкету Патрис Пави заканчивает эффектной репликой: «Находясь непосредственно перед художественным объектом, зритель «купается» в море образов и звуков». Очень важно публике уметь чувствовать ту особую атмосферу театра, которая и позволяет нам считать его храмом искусства. Брехт называл это «искусством зрителя». Режиссер апеллирует не только к чувствам публики, он обращается и к ее знаниям, к ее интеллекту. Чем более образован сведущий зритель, тем более угадывает он цитат, аллюзий, тем больше выстраивается в его воображении ассоциаций, тем интереснее протекает игра между зрителем и режиссером. Так открывается волшебный мир театра.



Советы библиотеки

З. Паперный. Вопреки всем правилам...: Пьесы и водевили Чехова.

Б. Бялик. Горький-драматург.

И. Кузьмичев. «На дне» Горького.

П. Пави. Словарь театра.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувственности, беспокойства исканий.

Н. А. Бердяев

Серебряный век. Конец XIX — начало XX века характеризуется необыкновенным культурным подъемом, который философ Н. Бердяев называл «русским Ренессансом». Это было время бурного расцвета живописи, музыки, литературы. Появляются новые стили, новые формы; художественные поиски художников, композиторов и писателей определялись главной чертой — изобразить противоречивый характер времени, найти ответы на многочисленные вопросы современности. Свойственная эпохе неразделимая связь творчества и личной судьбы выразилась во множестве художественных шедевров. Этот период русской литературы принято называть серебряным веком.

Существует множество точек зрения относительно того, кто первым дал метафорическое название этому этапу русской культуры. Одни исследователи считают, что термин «серебряный век» ввел в литературу Николай Бердяев, другие утверждают, что пальма первенства принадлежит поэту Николаю

Оцупу, третьи называют Николая Гумилева, четвертые — издателя Сергея Маковского. Но это не суть важно. Принципиально другое: если представители русской культуры одновременно приходят к заключению, что эпоха ознаменована рождением новой эстетики, новой философии, то следует задуматься над смыслом, который вкладывали поэты и мыслители в эту метафору.

Золотой век русской поэзии воплотился в творчестве прежде всего Пушкина, и именно с ним спорят или ведут задумчивый разговор писатели и поэты рубежа веков («Мой Пушкин» Цветаевой, «Юбилейное» Маяковского, речи и статьи Блока и Ахматовой о Пушкине). «Солнце русской поэзии» стало тем высочайшим эталоном, с которым соотносили себя его наследники.

Если реализм XIX века стремился приблизить искусство к действительности, познать с его помощью жизнь, то для новой поэзии характерной стала противоположная мысль: жизнь подчиняется законам искусства, и именно оно становится силой, преобразующей реальность.

Поэт, прозаик, драматург, религиозный философ и литературный критик Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и новых течений современной русской литературы» отмечал, что одной из причин литературного кризиса конца XIX века можно считать обособленность всякого русского писателя, отсутствие общих целей, единого литературного стиля, что привело к разобщенности и непониманию, а отсюда и к умиранию культуры. Ее возрождение, по мысли автора, падало на новое поколение: «Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело — живое». Действительно, рождающаяся на рубеже веков новая культура поставит под сомнение многие испытанные и доказанные истины, она откажется от позитивизма¹ и узко понимаемой гражданственности искусства и провозгласит «три главных элемента» художественного творчества: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (Д. Мережковский). Так возникнет модернизм (от франц. *moderne* — современный), основу которого как литературного направле-

¹ *Позитивизм* (от лат. — положительный) — направление в философии, которое считало единственным подлинным знанием результаты специальных наук, проверяемые опытом.

ния составят символизм, акмеизм и футуризм, заявившие о своем существовании между 1890 и 1917 годами. Безусловно, модернизм не исчерпывает всю поэзию рубежа веков, но во многом определяет ее развитие.

Заявил о себе модернизм сознательным обновлением поэтических средств «с тем, чтобы выразить обновление мировосприятия — смену больших исторических эпох» (М. Гаспаров).



Вопросы и задания

Уточните в словаре значение терминов «модернизм» и «декаданс». Как вы думаете, почему применительно к поэзии серебряного века употребляются оба термина?

Какой из них предпочтете вы? Применимы ли эти термины к прозе рубежа веков?

Задания для тех, кому интересно.

Прочитайте стихотворения А. Белого «Мои слова», В. Брюсова «Юному поэту», В. Соловьева «Милый друг, иль ты не видишь...». В чем вы видите принципиальное новаторство этих стихотворений?



СИМВОЛИЗМ

Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом.

К. Д. Бальмонт

Обновление поэзии. Новая русская поэзия развивалась под знаком влияния французских символистов, общие принципы эстетики которых сложились в творчестве А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме. Теория символизма — интуитивное постижение мирового единства через обнаружение «соответствий»,

убежденность в способности поэта постигать абсолютные основы языка мира — восходит к романтизму, идеалистической философии А. Шопенгауэра, к идеям Ф. Ницше. Вдохновителем русских символистов был В. Соловьев.

Русскому символизму, как эстетическому выражению настроений декаданса, так и не удалось создать единой концепции творчества. Об этом свидетельствуют и противоречия в самой художественной теории символизма и полемика по теоретическому обоснованию нового направления в искусстве.

Современный исследователь М. Л. Гаспаров дает объяснение художественной теории и литературной практики символизма: «Какое слово из традиционного терминологического репертуара естественно напрашивалось для обозначения нового приема? Символ. В привычной поэтике слово «символ» означало «многозначное иносказание», в отличие от «аллегии», однозначного иносказания. В принципе любой предмет мог быть выдвинут как символ иных предметов. Классическим запасником символов для европейской культуры было Священное Писание: еще в средние века к нему составлялись словари символов, перечислявшие, например, что «вода» в Писании может иносказательно означать Христа, Святого Духа, высшую мудрость, многоглаголанье, крещение, тайноречие пророков, невзгоду, богатство мира сего, плотское наслаждение, зыбкость мыслей, усладу искушения, кару адову и многое другое. Этот опыт библейской символики очень повлиял на судьбу слова «символ»: в «светском» понимании оно оставалось простым риторическим приемом. Применимое к любому материалу, в «духовном» же понимании оно прочно оказалось связано с религиозной тематикой как земной знак несказуемых небесных истин. Отсюда и раскол среди художников: поэты Брюсов и Бальмонт приняли «светское» понимание слова «символ» (пусть и в сколь угодно высоком стиле), а Вяч. Иванов, Белый и Блок — «духовное». А далее уже Вяч. Иванов в «Мыслях о символизме» уличал Брюсова и его сторонников в сочинении нового «модного учебника теории словесности» с включением к параграфу о метафоре примечания о символе и называл их «поэтику намеков» «символизмом поэтических ребусов».

Символизм, следуя постулатам идеалистической и мистической философии, провозгласил параллелизм двух миров: за

миром «феноменов», т. е. реальных, данных чувственному опыту явлений, предлагалось провидеть мир «ноуменов» — мир духовных сущностей, недоступных ни чувственному, ни рассудочному познанию. «Внешний мир, — рассуждает В. Брюсов, — только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам».

Валерий Брюсов в статье 1902 года «Ненужная правда» формулирует идею символизма: «Предмет искусства всегда в мире сущностей». В статье «Искусство или жизнь» он утверждает цели нового стиля — запечатлевать «мгновенные прозрения» подлинного познания вещей, а в статье «Ключи тайн» выдвигает программное положение символизма: «...искусство есть постижение мира не рассудочными путями».

Теория символического искусства разрабатывается Вяч. Ивановым как теория «реалистического символизма», который требует от художника «точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает», без примесей преобразования явлений жизни: «Истинному символизму... важна не сила звука, а мощь звука». С этой точкой зрения солидарен и А. Белый: «...чем случайней поверхность явлений, тем величественнее сквозящая в нем вечность».

Лирика предоставляла символистам большую творческую свободу для эксперимента со словом. Символисты «возрождали» в поэтической речи изобразительно-выразительные возможности и свойства — звукопись, ритмико-интонационную расстановку слов, музыкальную стихию речи, — которые, как отмечал В. Брюсов, были известны Пушкину и Фету и о которых «забыла» поэзия 80-х годов.

Символисты стремились ослабить логическое содержание слова, создать новые ассоциативные значения. Поэтический эксперимент Вяч. Иванова отличался интересом к старославянской лексике, неологизмам, речевым формам и оборотам, часто непонятным без объяснения. В. Брюсов задался целью «развоплотить» слово, чтобы оно утратило реальный смысл. А. Блок стремился создать сложные словесно-музыкальные построения. К. Бальмонт обнаруживал самостоятельное смысловое, «сокровенное» значение даже в отдельном звуке.

Все эти поэтические эксперименты были призваны сделать слово намеком, указанием на «темную глубину смыслов», «тайнописью неизреченного» (Вяч. Иванов).

В зрелом символизме обнаруживается тенденция к мифологизации художественных образов, искусству предписывается переступить «роковую черту» и через символ уподобиться вере. Андрей Белый стремился отыскать в слове единение внешнего и мистического: «Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освящаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные». Поэтика слова, по мысли А. Белого, претерпевает три стадии развития — эпитет, сравнение и символ. Символизация называется им вершиной поэзии.

Символ разрушает границы между материальным и духовным, конкретным и абстрактным. Его цель — разорвать круг предметной самозамкнутости, приумножить полноту признаков и качеств бытия. Поэтический символ, высветивая не случайные совпадения смыслов, обращается к идеальным сущностям первообразов, обнаруживает единство абстрактных идей и предметов. Еще Гёте писал, что символ — «это вещь, не являющаяся вещью, и тем не менее — вещь: это образ, сфокусированный в зеркале духа и, однако, сохраняющий тождество с объектом».

Символисты утверждали, что романтический поэт, описывая в исповедальном порыве сердечные тайны, радости и горести, все более и более погружался в себя, удрученный чувством одиночества и изгнанности из мира. Он стремится восстановить утраченные связи (ибо в себе самом не может найти опоры), но мир, лишенный духовных ценностей, для мыслящей личности теряет свою привлекательность. И только постижение надвременного смысла мира и причастность к сверхлогическим связям между предметами позволяют поэту, как утверждали символисты, обрести необходимое ясновидение и покой. Символисты искали слияния поэтического «я» с «душою мироздания».

Очень часто символистский эксперимент оборачивался созданием расплывчатых образов, превращающих символ в ложно-многозначительную загадку. И даже излюбленная символистами экзотика — мрачные пейзажи, таинственные фигуры женщин, холодный свет луны — превращается в банальное клише, более напоминающее романтические образы.

Общезвестна заслуга символизма в обновлении всего строя русской лирики XX века. Воздавая должное символизму

(«вся современная русская поэзия вышла из родового символистического лона»), О. Э. Мандельштам тем не менее утверждал, что «ни одно поэтическое наследство так не обветшало и не устарело за самый короткий срок, как символическое».

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941). В 1890-е годы Д. С. Мережковский сотрудничает с журналом «Северный вестник», вокруг которого формируется первая группа русских символистов. Начинает он свой творческий путь как лирик, его стихи отличает холодная рассудочность, мотивы одиночества, усталости души. Затем Мережковского начинает привлекать критическая и литературно-исследовательская деятельность. В работах о Пушкине, Гоголе, Толстом, Достоевском он реализовывает «субъективно-художественный метод критики», который станет основополагающим во всем творчестве символиста.

В работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) Д. С. Мережковский высказал свое литературно-эстетическое кредо, указал на генетическую связь символизма с классической литературой XIX века. Он противопоставил символизм ряду явлений духовной культуры 80-х годов, в которых, по мысли философа, не обнаруживается интереса к «субъективно-художественным» обобщениям, проявляется «зловещий признак всеобщего падения вкуса», свидетельствующий о кризисе русского искусства. Возвысится над литературой, муссирующей текущие общественные вопросы, над поучающей «социальной» критикой, «банальным трагизмом», должен, по мысли автора манифеста, новый метод творчества — символизм.

Новая интерпретация высших достижений литературы реализма, представшая в манифесте символизма, легла в основу литературно-критических статей и исследований Мережковского, сыгравших заметную роль в проходившей на рубеже веков переоценке классики. Для Мережковского-писателя следование традициям носило принципиальный характер, предложенная им концепция символизма настойчиво ориентировала писателей данного направления на художественный опыт русской классической литературы. Мережковский выделял «три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».

Валерий Яковлевич Брюсов (1870—1924). В середине 90-х годов В. Я. Брюсов выпустил сборник «Русские символисты», в котором обобщил опыт западноевропейской и отечественной словесности. Поэт выдвигает символистскую мысль об абсолютной суверенности художника, свободе творчества. В творчестве Брюсова объединились две тенденции: сознательное стремление к эксперименту, обновлению и столь же сознательное тяготение к традиции, к художественному опыту прошлого.

Лишенному печати индивидуальности, «бесстильному», по выражению Брюсова, искусству 1880-х годов и была противопоставлена декадентская культура. «Особенность нашего времени: оно выработало стиль... Но есть ли стиль 80-х годов? Нет, 80-е годы именно отсутствие стиля. А теперь создан стиль: он виден не только в архитектуре, но во всех произведениях, в узорах материи, в посуде, в модах платья. Это декадентский стиль...» — писал Брюсов.

Лирика Брюсова эпохи «Русских символистов» (1894—1895), «Шедевров» (1895) — это воплощение борьбы символизма с традициями устоявшегося поэтического стиля и лирической тематики. В 90-е годы у Брюсова можно отметить нарочитость в выборе лирических тем. Тема сама по себе должна привлечь внимание читателей, стать знаком новой поэзии, считал поэт. Отсюда непривычный для русской поэзии тех лет эротизм, экзотичность ситуаций, гипертрофированный эгоцентризм.

Главный упор Брюсов делал на язык. Поэт стремился говорить о невиданных вещах на небывалом языке, мечтал создать подлинно новый поэтический язык — небывалый и индивидуальный.

Книга «Семь цветов радуги» (1916) показала спад поэтического темперамента Брюсова, в ней отсутствует новизна, бывшее напряжение художественного мира уходит в спокойное русло неоклассицизма, в демонстрацию виртуозного владения поэтической техникой.

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1880—1934). Андрей Белый — теоретик искусства, поэт и писатель. В ранний период творчества испытывает влияние Достоевского, Шопенгауэра, Канта, Спенсера, Ницше. Представления об искусстве выразил в первых статьях «Формы искусства» (1902), «О теургии» (1903), которые вошли в сборник «Символизм»

(1910). Важнейшие символистские идеи А. Белого — вера в интуицию, идея двоemiрия, творческое безумие как преодоление реальности, тема священной любви — воплощаются в «симфониях» «Северная» (1904), «Драматическая» (1902), «Возврат» (1905), «Клубок метелей» (1908) — литературных произведениях, созданных по законам музыкальной композиции.

Основой художественной практики и теоретических взглядов А. Белого стали индивидуализм и субъективизм. Поэт воспринимает искусство как продукт первичного интуитивного музыкального «духа», который является плодом интуиции, в отличие, например, от реального опыта, который есть проявление логического духа и, следовательно, порождение интеллекта.

«Симфоническая» проза А. Белого сродни приему кинематографического монтажа, она причудливо сочетает заоблачное с земным, позволяет вести действие в разных пространствах. Вместе с тем подчеркнутая бессвязность внешнего плана «симфонического» целого имела особый символический смысл. Следуя совету А. Рембо передавать «неясное неясным», Белый пытался показать действительность в ее контрасте с гармонией высшей реальности.



Вопросы и задания

Прочитайте одно из стихотворений: «Творчество» В. Брюсова, «Я ухо приложил к земле...» Ф. Сологуба, «Бессилие» З. Гиппиус, «Средь гор глухих я встретил пастуха...» Вяч. Иванова или любое другое, принадлежащее перу символистов. Дайте к нему необходимый комментарий. Как в стихотворении сочетаются внешний и внутренний планы? Выполняя это задание, вы можете руководствоваться словами исследователя М. Гаспарова: «Не следует заранее искать в стихах иносказаний. Всякую фразу, которую можно понять буквально, с точки зрения здравого смысла, следует понимать именно так... читатель волен из нескольких значений, допустимых текстом, предпочитать то, которое ближе его духовному складу или настроению, подчинять этому истолкованию... как можно больше образов и мотивов стихотворения, но все время помнить, что это предпочтение его личное и что прочтение его соседа имеет такое же право на существование».

Как вы считаете, справедливо ли утверждение о том, что «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие

читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» (М. Гаспаров)? Возможно, ответить на этот вопрос вам будет легче после изучения темы «Художественный мир русской поэзии».

Задания для тех, кому интересно.

В учебнике вы прочитали, что «символисты «возродили»... изобразительно-выразительные возможности и свойства... которые... были известны Пушкину и Фету». О каких художественных средствах идет речь? Приведите примеры, обратясь к творчеству поэтов XIX века. Почему, на ваш взгляд, поэзию Фета называют предтечей символизма?



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВИЧА БЛОКА

Символистом можно только родиться... быть художником — значит, выдерживать ветер из миров искусства, совершенно непохожих на этот мир, только влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотного и бесплотного, и мирам этим нет числа...

А. А. Блок

Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает, как тема романа...

Ю. Н. Тынянов

Рыцарь Прекрасной Дамы.

Начальный период творческого пути А. Блока отмечен страстным ожиданием вселенского обновления. В «Стихах о Прекрасной Даме» (1897—1904) звучат мистические грезы об идеале, идея-мечта о грандиозных событиях, ожидание «огненных бурь» и потрясений. Зрелые стихотворения поэта все чаще пронизывает чувство необходимости установить новые отношения с действительностью. В письме к С. М. Соловьеву

от 8 марта 1904 года А. Блок признается: «Во мне что-то обрывается, и наступает новое в положительном смысле, причем для меня это желательно, как никогда прежде».

В ранних стихотворениях Блока настроения лирического героя отражают философию упадка. Ощущение тоски, усталости и отчаяния характеризуют многие стихотворения поэта («Я стар душой...»), но уже создается предощущение, что печаль и тягостные сомнения не исчерпывают жизнь, цель которой в постижении сверхличностного идеала. В лирике Блока настойчиво звучат мотивы «преддверья» перемен, движения к спасению. Блоку удается избежать символистского упоения драмой безверия, настойчиво звучащей в стихотворениях К. Бальмонта и В. Брюсова 1900-х годов. Поэт находит идеал в преображающей жизни любви.

В «Стихах о Прекрасной Даме» намечается оригинальное свойство блоковского восприятия мира — искренность переживания. Поэт не боится упреков в откровенности поэтического представления интимного мира, утверждая, что лишь любовь является источником познания мира: «...Только влюбленный имеет право на звание человека».

Чувство, убежден поэт, упраздняет эгоизм, приближает личность к абсолютным категориям Красоты и Добра, раскрывает божественную сущность мироздания и ценность человеческой жизни.

В цикле «Стихи о Прекрасной Даме» поэт возрождает идеал средневекового рыцарства, утверждает мысль о подвиге во имя чувства. Эта готовность пожертвовать собой отличает Блока от таких поэтов-символистов, как Ф. Сологуб, И. Анненский, которые признавали в любви только реальность приносимых ею страданий. Лирический герой пересматривает традиции средневековой литературы.

Тема подвига получает в поэзии Блока новое звучание: на смену мужественному служению идеалу приходят мотивы интуитивно-вдохновенного проникновения в чудо любви, ожидание и предощущение «тайного союза» с чувственной природой мироздания. Тем не менее ощущается, что Блок отдает явное предпочтение антиаскетизму. Прекрасная Дама уничтожает «страх сердечный», она поет «сладостно и нежно», навевает «ласковые сны».



Вопросы и задания

Прочитайте стихотворение А. Блока «Вхожу я в темные храмы...» и подготовьтесь к его анализу. Вы можете сделать его, опираясь на наши вопросы.

Какое действие «завязывает» лирический сюжет стихотворения? Каково дальнейшее развитие сюжета?

Какова эмоциональная тональность стихотворения? Какими художественными средствами она задается?

В чем смысл инверсии, с которой начинается первая строфа? Почему она повторяется в третьем стихе?

Как вы понимаете слова исследователя: «Обстановка храма обостряет чувства и ожидания... это мечта не о канонической Богородице. Это мечта о Величавой Вечной Жене»?

Объясните употребление заглавных букв.

Какая роль в стихотворении отводится звукописи?

Прочитайте любое стихотворение цикла о Прекрасной Даме. Чем оно по образному строю близко стихотворению «Вхожу я в темные храмы...»?

Прочитайте стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» и составьте вопросы для его анализа.

Прочитаем «Незнакомку» вместе. Самое известное стихотворение Блока, относящееся ко второму периоду творчества, — «Незнакомка». Попробуем вместе прочитать его. Вся первая строфа этого стихотворения — фактически развернутая метафора, хотя многие исследователи утверждают, что можно с предельной точностью установить, где происходили события, описываемые в стихотворении. Думается, что сама картина не нуждается в подобной конкретизации:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Место действия у Блока не просто ресторан, но — рестораны, как будто вся грязь и пошлость большого города сконцентрирована в одном месте. «Горячий воздух дик и глух» — это не только о воздухе, может быть, и не столько о нем, потому что логически с ним связан только первый эпитет. Здесь говорится об общей атмосфере города, о выжигающей пустоте и безысходности жизни, дикой и глухой толпе, о человеческой душе, глухой к красоте, истине, к самой жизни.

Последующие три строфы еще более усиливают этот мотив, подчеркивая дисгармонию мира:

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Обратим внимание: в классической поэзии «вечер» — самое поэтическое время суток, пора умиротворения, гармонии и тихой грусти, «луна» — один из самых поэтических образов. У Блока же он принимает участие в бессмысленном человеческом хороводе, да это уже и не месяц, не луна — обыкновенный диск. Так постепенно разворачивается в стихотворении картина бессмысленного существования, лишённого красоты и гармонии.

Эти картины подготавливают появление чуда: слишком велик контраст между пошлым миром и появлением прекрасной Незнакомки. Само ее видение возникает как бы из вечерних сумерек, из пошлого крика пьяниц, скрипа уключин, визга женщин, возникает как отрицание дисгармоничного мира. Это образ иного мира, таинственного и непонятного, но странно тревожащего душу. В нем очарование древних сказок и поверий:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Реальность это или мечта, греза? Вроде бы реальность: Незнакомка среди ресторанных столиков, среди пьяниц. На то, что это может быть просто сон, указывает только одна неожиданная деталь — «дыша духами и туманами». Что означает это словосочетание в образной структуре стихотворения? Может быть, немного прояснят его слова поэта. «Бесконечные пространства земель и бесконечные времена истории окутаны мирными туманами, — писал Блок в статье «О лирике». — Страницы книг ничего не говорят нам о них; страницы книг восстанавливают грядущие события, титанические порывы, героические подвиги... Но всегда и всюду больше и глубже всего лежит мирный туман...» Этот образ тумана еще более усиливает таинственность появления Незнакомки. Последующие три строфы заполнены сложной символикой, которая не

поддается прямой расшифровке, да в ней и не нуждается. Здесь все хрупко, основано на таинственности, душа освобождается от пошлого давления повседневности, улетает в иные миры, открывая в своей глубине неведомые миру сокровища. Не в этом ли смысл слов «мне чье-то солнце вручено»? Прекрасная Незнакомка, явь это или видение, пришедшее из иных миров, — не имеет уже особого значения. Важно, что душа человеческая на миг соприкоснулась с миром прекрасного. В таком контексте уже не режут слух слова:

И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

Это и реальные женские глаза, полные тайны и очарованья, это и символ вечной красоты мира, весеннего и цветущего, который еще существует, несмотря на вселенскую власть душного города, существует пусть только в мечте. В этом сложном переплетении смыслов и дан весь этот образ. Еще он нужен поэту для того, чтобы снова столкнуть в сознании читателя два мира: «пьяницы с глазами кроликов» — «очи синие бездонные». Из этого столкновения, может быть, и рождается мечта о прекрасной Незнакомке, этим же столкновением она и гасится.

Завершается стихотворение строфой, где есть два восклицательных предложения, смысл которых контрастно противопоставлен друг другу:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Но если внимательно присмотреться к этой строфе, то может показаться, что в ней должно быть еще одно восклицание. Ведь само финальное утверждение уже звучало с восклицательной интонацией. Почему же Блок ее снял? Конечно, это не случайность. Первый раз этот клич — «In vino veritas!» — прозвучал из уст пьяниц «с глазами кроликов» как лозунг пошлого и дисгармоничного мира. Второй раз он звучит во время пробуждения лирического героя от грез. Пробуждение это трагическое. Снова встает образ реального, грязного и душного мира, встает в тот самый момент, когда счастье, казалось, обречено. Однако мечта недолговечна. Незнакомка придет, оча-

рует на миг — и исчезнет, растает как туман, из которого она возникла, а может быть, и соткана. Прекрасная мечта осветит на миг все уголки человеческой души, приоткроет ее сокровенные тайны и скрытые богатства, снова вернет к пошлой действительности. Пробуждение от этого становится еще более трагичным.



Вопросы и задания

Сопоставьте стихотворения «Незнакомка» и «В ресторане». Как изменились основные образы?

Прочитайте стихотворение «О, весна без конца и без краю...». Какое настроение овладело вами при чтении? Как поэт вызвал у вас такие чувства?

Как лирический герой воспринимает жизнь? Почему в стихотворении возникает образ щита и что он символизирует?

Сопоставьте стихотворения «Незнакомка» и «О, весна без конца и без краю...». Исчезло ли у поэта ощущение контрастности жизни?

О поэтике Блока. Ожидаемое символистами преображение реальности, как показал опыт 1905 года, обернулось победой «страшного мира». Блок находится в предощущении новых исторических катастроф и испытаний:

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!

В лирике Блока заложен глубинный смысл неразрывной связи его творчества с потоком чужих жизней, которые через него проходят и в нем растворяются. Сам поэт необычайно ясно осознавал это: «Писатель поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу», «растрачивать свое человеческое «я», растворять его в массе других требовательных и неблагодарных «я»... чем более чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотнее представляешь ее себе как живой организм». Блок говорит от имени Гамлета, Демона, женщины. О многих чужих жизнях он размышляет, как о своей («Холодный день», «Я в четырех стенах — убитый...»). Даже судьбу и муки Христа он раскрывает как свою судьбу, свои муки: «Пред ликом Родины суровой я закачаюсь на кресте...» В каждом лирическом произведении Блока сочетаются различные голоса, спорящие, замолкающие, создающие драматические кар-

тины жизни в своих переплетениях, более сложные, чем только индивидуальное восприятие. Поэзия Блока расширяет само представление о лирическом герое, о поэтическом мире, который открыт чужим судьбам и голосам.

Лирика Блока драматизирована не только по своему содержанию («Мы — дети страшных лет России — забыть не в силах ничего»). Новизна самого характера ее лирического строя, объемность и глубина формы раскрытия поэтического духовного мира передают всю противоречивость и контрастность жизни, воссоздают слитность и общность человеческих переживаний в единстве своего и чужих «я». Именно в этом состоит открытие Блока в области структуры лирической поэзии, ее идейно-художественной сущности.

Образы Блока отличаются большой обобщенностью; вместе с тем они не лишены ярких жизненных примет. Мысль поэта развивается исключительно свободно, создавая иной раз ощущение полетной устремленности в неизведанные дали времен и пространств. Ткань стиха воздушна и красочна. В лучших стихотворениях Блока художественная образность достигла еще неизвестного русской литературе слияния выразительных средств поэзии, музыки и живописи. Впечатление высокой музыкальности стиха поэта достигается в первую очередь его своеобразной мелодизацией, приданием последовательности слов и фраз характера плавно льющегося звукового потока, интонационно-богатого и очень широкого дыхания. Живописные качества стиха определяются тонким подбором красочных эпитетов, порой необычными, впечатляющими контрастами цветовых пятен — белого, синего, красного. Преобладают сопоставления «чистых тонов», в чем можно усмотреть сходство с аналогичной техникой художников-колористов того времени.

В начале 1900-х годов Блок все больше тяготел к символизму, к характерной для данного стиля сфере образов и средств выразительности, но это не привело поэта к разрыву с традициями русской классики.

Примером его гражданских и гуманистических устремлений может служить стихотворение «Так окрыленно, так напевно...». Основой поэтического замысла в нем служит идея о высоком предназначении художника, призванного быть борцом за обновление жизни. Воскрешая образы старинных легенд, автор воспроизводит свой диалог с царевной, которая

вдохновляет его на ратный подвиг. Тема служения чувству трактуется в стилистике верности прекрасно-добро-разумному началу.

В ином плане любовная тема раскрывается в другом стихотворении, относящемся к тому же времени («В синем небе, в темной глуби...»). В нем в известной мере продолжается линия интимной лирики русских поэтов XIX века, а вместе с тем и развитие музыкальных и живописных элементов творчества А. К. Толстого, А. А. Фета. Эти возможные истоки образной системы Блока не говорят о подражательности — настолько лирический мир поэта индивидуален и самостоятелен. Ему присущи остро подмеченные в реальной жизни характеристические черты. Ими наделен и облик любимой девушки, что далеко не всегда имело место даже в лирических стихотворениях русских классиков XIX века: перед читателем предстает обаятельная женская натура с «удивительными очами» и тонким станом, у нее «над округлыми плечами косы в узел сплетены». Намечены и контуры места действия — «храм вечерний», за ним дальний план — синеющие улицы и темнеющие глубы небес. Но все это фиксируется как бы в виде легкого наброска, эскиза образов реального мира. Пленительные видения, возникающие перед нами, словно находятся на грани действительности и прекрасной мечты: они кажутся реальными, но одновременно и неуловимы, тотчас ускользают от нас, как только мы захотим остановить на них наш взор. Динамика развития образа — иная, чем это было характерно для поэзии XIX века. Вместо повествовательной манеры — последовательной передачи впечатлений от созерцаемой действительности — здесь господствует стремительно развертывающееся движение творческой мысли, вписанное в широчайшее, чуть ли не космическое пространство и содержащее в себе черты особого рода окрыленности.

Эта девушка узнала
Чары легкие весны,
Мгла весенняя сплетала
Ей задумчивые сны,

Опустила покрывало,
Руки нежные сплела,
Тонкий стан заколдовала,
В храм вечерний привела,

Обняла девичьи плечи,
Поднялась в колокола,
Погасила в храме свечи,
Осенила купола,

И за девушкой — далече
В синих улицах — весна...

Таким характером развития образы Блока близки музыке Скрябина. Важную выразительную роль в глубинной передаче пространства играет интенсивный красочный фон — густые мазки синего цвета, положенные в начале и в конце стихотворения. Этот цвет — один из часто используемых Блоком. Пристрастие к нему объясняется, видимо, не только личным вкусом поэта, но и некими общими художественными веяниями времени. Достаточно вспомнить о выразительнейшей гамме оттенков синих и лиловых тонов на полотнах Врубеля.

По интенсивности лирического высказывания и способам развертывания художественной образности поэзию Блока можно сопоставить с музыкой и живописью. Поэт стремился передать звуками зрительные впечатления, использование широкой гаммы колористических образов позволяет выразить идею гармоничного мира, создать образ полноты бытия.



Творческий практикум Читаем стихи

«О доблестях, о подвигах, о славе...» Читая эти стихи наизусть, многие допускают подмену слов: «Когда твое лицо в простой оправе передо мной *стояло* на столе», «но *день* настал». Как вы думаете, почему возникает такая подмена? Сопоставьте стихотворение Блока с пушкинским «Я помню чудное мгновенье...». В чем близки и в чем противоположны эти стихотворения? Как вы думаете, почему стихотворением «О доблестях, о подвигах, о славе...» открывается цикл «Возмездие»? Каков центральный образ стихотворения? Какую роль играет в нем прилагательное «синий»? В чем символический смысл финала стихотворения? На какое слово следует поставить логическое ударение в последней строке: «своей» или «убрал»?

«О, я хочу безумно жить...» Этим стихотворением открывается цикл «Ямбы». Сам размер стиха имел для Блока символическое значение. Хорей связывался с представлением о гибели, ямб, напротив, ощущался им как «гневный», энергичный, жизнеутверждающий

размер. Какое отношение поэта к жизни и творчеству выразилось в этом стихотворении? Вспомните слова Блока: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Ради них существует стихотворение». Какие слова «светятся, как звезды» в стихотворении «О, я хочу безумно жить...»?

«Рожденные в года глухие...» Стихотворение написано 8 сентября 1914 года, в начале Первой мировой войны. Какой предстает в стихотворении Блока судьба его поколения?

«О, Русь моя!» Центральное место в творчестве Блока 1908—1916 годов заняли стихи о России. «Тема моя, я знаю твердо, без всяких сомнений — живая, реальная тема; она не только больше меня, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема. Все мы, живые, так или иначе к ней придем. Мы не пойдем, — она сама пойдет на нас, уже пошла, — писал Блок Станиславскому, когда работал над драмой «Песня Судьбы», предназначенной для постановки в Московском Художественном театре. — В таком виде стоит передо мной моя тема, тема о России (вопрос об интеллигенции и народе, в частности). Этой теме сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче осознаю, что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный».



Семинар Россия Блока

Разобраться в том, как ставилась и решалась тема России в лирике Блока, мы предлагаем вам на уроке-семинаре, который советуем провести по предложенному плану.

1. Как вы думаете, почему в цикл «Родина» было включено стихотворение «На железной дороге»? Блок прокомментировал стихотворение так: «Бессознательное подражание эпизоду из «Воскресения» Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне вагона Нехлюдова в бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса». Сопоставьте это стихотворение с некрасовской «Тройкой», отметьте общее и особенное. Согласны ли вы с высказыванием литературоведа: «Место действия трагедии не железнодорожный полустанок, а весь мир, в котором человек раздавлен «любовью, грязью иль колесами»? (Примечание. «Три ярких глаза набегающих» — огни локомотива; «желтые, синие, зеленые» — вагоны 1, 2 и 3 класса.) Каково ваше мнение о другой интерпретации стихотворения: «У Блока сам случай единичной судьбы становится грандиоз-

ным историческим обобщением потому, что в новую эпоху такие возможности открываются пред искусством, поисками их реализации и занят Блок. «Случай» во всех его прозаических конкретных особенностях сливается в стихотворении с социальным, социальное неотъемлемо от душевно-лирического, личное явно сплетается с драматизмом истории» (П. Громов)?

2. Прочитайте стихотворения «Осенняя воля», «Россия», «Русь», «Русь моя, жизнь моя...». Какие традиции русской классической литературы отчетливо прослеживаются в них? Как они осмысливаются Блоком?

3. В стихотворении «Россия» образ Родины — одновременно и пейзаж, и портрет. Из каких черт сложен этот лирический образ? Перечитайте одни только эпитеты. Какие ощущения они вызывают? Почему возникают и что означают здесь образы «чародея» и дороги? Чем близко это стихотворение «Родине» Лермонтова?

4. Центральное место в цикле «Родина» занимают пять стихотворений, объединенных названием «На поле Куликовом». Этот замысел связан с размышлениями автора о народе, об исторических судьбах страны. «Куликовская битва принадлежит... к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди». Опираясь на текст стихотворений, прокомментируйте эти слова. Готовясь к ответу на этот вопрос, подумайте, как сочетаются в них прошлое и настоящее. Какому времени принадлежит герой? Какую функцию в тексте стихотворений этого цикла выполняют реминисценции? Какой традиционный блоковский образ появляется в цикле «На поле Куликовом»?

5. Весь цикл был навеян, по замечанию поэта, романом Л. Н. Толстого «Война и мир». И еще одно высказывание Блока: искусство «рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов». Итак, в чем близость таких, казалось бы, разных произведений: романа Толстого и стихотворения Блока?

6. Образ Родины привычно сближается с образом матери, а у Блока: «О, Русь моя! Жена моя!» В чем символика такого сближения? Какие местоимения преобладают в тексте, почему? Почему ожидание битвы перебивается образом степной кобылицы? Что он символизирует?

7. Как воплощена в цикле традиционная для русской литературы тема пути? Как сопрягается путь Руси-России и путь лирического героя?



Творческий практикум

Выполняя наши задания, вы, наверное, не раз задавались вопросом, почему мы просим вас проанализировать то или иное стихотворение. Действительно, лирическое произведение — это особый мир, обращенный в первую очередь к сфере человеческих чувств. Может быть, достаточно просто прочитать стихотворение, уловить его основной эмоциональный тон. «Нельзя сказать: «Это стихотворение я уже прочитал». Стихи можно читать сотни раз, каждый раз открывая их для себя, обнаруживая неведомые прежде глубины смыслов и новую, не замеченную прежде красоту звучаний. Лирический герой рассказывает о себе, своей любви и своей горе. Но рассказывает он так, что требует от читателя со творчества. Читатель как бы становится на место поэта и говорит его словами, его ритмами о собственной жизни» (Е. Эткинд). Однако понимание дается тем, кто умеет за словами, из которых соткана образная ткань произведения, увидеть смысл, кто стремится разобраться в своем впечатлении от стихотворения. Всему этому и служит анализ, который «поверяет алгеброй гармонию стиха». Для того чтобы научиться анализировать стихотворение, надо овладеть своеобразным алгоритмом. Вполне возможно, что за предшествующие годы вы уже освоили этот сложный механизм. Мы лишь предложим вам один из вариантов плана анализа лирического произведения.

1. Объяснить метафорический смысл названия, его связь с жанром (или жанровой традицией). Необходимо отметить, что не у всех стихотворений есть название. В том случае, если название есть, оно, как правило, несет символический подтекст. Так, например, название стихотворения, написанного в жанре послания, указывает на адресата произведения; назначение оды — выразить восторженное приятие чего-либо, поэтому в название выносятся объект воспеания; в названии философского стихотворения обычно присутствует основной поэтический образ.

2. Соотнести жанр произведения с его темой. Жанр позволяет автору определить тональность читательского восприятия (элегия — всегда «грустная песнь»; пародия — ироническое переосмысление известных тем или мотивов). Особо надо отметить те случаи, когда поэт напрямую соотносит свой текст с какой-либо жанровой традицией и указывает на это в названии (таковы, например, «Элегия» Н. А. Некрасова, «Ода революции» В. В. Маяковского, «Реквием» А. А. Ахматовой).

3. Выявить место стихотворения в творчестве поэта. Определение принадлежности произведения тому или иному пери-

оду позволяет обратить внимание на то, к какому идеологическому циклу принадлежит стихотворение, как оно связано с периодизацией творчества или эволюцией главенствующих тем и мотивов в художественных исканиях поэта или эпохи. Для этого надо обратить внимание на дату и вспомнить ситуацию создания стихотворения, но это только в том случае, если эти сведения дают нам что-либо для понимания текста. Можно привести краткие сведения об адресатах стихотворения, если текст кому-то посвящен или мы имеем дело со стихотворением, созданным в жанре послания.

4. Определить тему (темы) стихотворения и основной поэтический образ, что позволит связать это произведение с поэтической традицией эпохи, поможет постигнуть многообразие художественного мира. Здесь же необходимо рассмотреть, как соотносятся в тексте «внешнее» и «внутреннее», т. е. как соотносятся «картины» внешнего мира, наблюдаемые или фиксируемые автором, с его чувствами, мыслями, впечатлениями.

5. Рассмотреть композицию стихотворения, т. е. понять, как развивается основной поэтический образ, какие поэтические элементы выполняют роль лирического зачина, кульминации стиха, с какой целью используются разнообразные композиционные приемы (смысловой параллелизм, аллегория, рефрены, анафоры, эпитеты и т. д.). Можно разделить текст на основные смысловые части и выявить лирическую логику, т. е. ход развития мысли, чувства, переживания.

6. Обозначить своеобразие метрики стиха (ритм, размер, рифма), по возможности объяснить ее связь с содержанием произведения, с поэтической традицией.

7. Проанализировать художественные средства выразительности (тропы, т. е. слова в переносном значении: метафоры, эпитеты, сравнения); фонетические приемы (ассонансы и аллитерации), синтаксические фигуры (смысловые тире, переносы, приемы умолчания, риторические вопросы и т. д.).

8. В заключение необходимо сделать вывод о том, какие поэтические приемы и каким образом создают уникальную содержательность произведения и ориентируют читателя на особое эмоциональное восприятие.

Чтобы понять, насколько вы овладели алгоритмом анализа поэтического текста, попробуйте проанализировать по указанной схеме любое из прочитанных стихотворений Блока или доработать любое из выполненных вами заданий.



ДВЕНАДЦАТЬ (1918)

Сегодня я — гений.

А. А. Блок

«Двенадцать» — вещь пронзительная, кажется, единственно значительная из того, что появлялось в области поэзии за революцию.

С. Н. Булгаков

«Двенадцать» есть набор стихков, частушек, то будто бы трагических, то плясовых, а в общем, претендующих быть чем-то в высшей степени русским, народным.

И. А. Бунин

«...Так диктует вдохновение». Поэма «Двенадцать» написана Александром Блоком в январе 1918 года. По сложившейся привычке он фиксирует ход работы над ней в записных книжках:

«2 января. Митинг. «Народ и интеллигенция» в зале Армии и Флота...»

4 января. Днем пишу статью для «Знамени труда» (речь идет о статье «Народ и интеллигенция», помещенной в газете «Знамя труда» 19 января 1918 года. — Авт.).»

6 января. Интеллигенция и революция. Все прекрасное — трудно...

7 января. «Жизнь Иисуса» (так называется книга Э. Ренана, которую читал Блок, и в тот же день в дневнике появляется план пьесы об Иисусе Христе. — Авт.).»

8 января. Весь день — «Двенадцать»... Убиты (в больнице) Шингарев и Кокошкин (члены Временного правительства. — Авт.).»

9 января. Мама очень потрясена смертью Шингарева и Кокошкина... Весь день пишу. Кончена статья «Интеллигенция»

и революция», а с ней и вся будущая книжка (7 статей и предисловие) «Россия и интеллигенция»...

10 января. Мама прислала Евангелие...»

Мы еще не раз будем обращаться с вами к «Записным книжкам» поэта, потому что они не только фиксируют этапы работы над поэмой, но и служат своеобразным комментарием к ней, как и одновременно создающаяся статья «Интеллигенция и революция». «Дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух», — читаем мы в статье. Блок, неоднократно подчеркивающий, что его стихи рождаются из «духа музыки», что писать он может тогда и только тогда, когда слышит «музыку», услышал «звуки» времени, привел их «в гармонию», дал им форму, и на свет появилась поэма. О том, какой музыкой она была порождена, сам поэт вспоминал так: «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914... во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитый (вероятно, шум от крушения старого мира)... поэма написана в исключительную и всегда короткую пору, когда пронсящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства...»

Даже из тех коротких записей в «Записных книжках» можно увидеть, из чего рождалась поэма, откуда появлялась в ней та или иная тема, начинал звучать тот или иной мотив. На это «звуковое» начало в поэме обращали внимание очень многие современники, указание на интонационное богатство стало буквально общим местом в многочисленных исследованиях. Ритмической организации стиха, его звучанию, да и музыкальной композиции поэмы автор придавал огромное значение.

Наступивший XX век потребовал от поэта новых форм. Поэма «Возмездие» была первой попыткой создания формы, адекватной идеям времени, но попыткой, по словам Анны Ахматовой, неудачной, потому что по сути своей была создана в рамках традиций XIX века. Поэма «Двенадцать» стала произведением поистине новаторским, единственным в своем роде, построенным по принципу монтажа. «В самом деле, двенадцать глав-эпизодов, составляющих поэму, — пишет исследо-

ватель, — до известной степени самостоятельны». В них, помимо голоса автора-повествователя, звучат голоса героев и голоса города, господствует стихия фольклора. Близость поэмы к стихии народной поэзии подчеркивается не только ее интонационной структурой, но и непосредственным включением в текст фольклорных жанров или стилизованных под них фрагментов. На страницах поэмы появляются плач-причет:

Ох ты, горе-горькое,
Скука скучная,
Смертная!

Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

частушка:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!..

городской романс (дальний литературный источник — романс Ф. И. Глинки):

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского —
Гуляй, ребята, без вина!..

припев знаменитой «Варшавянки»:

Вперед, вперед.
Рабочий народ!

марш:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Такое построение поэмы раздвигает рамки изображенных в ней событий до масштабов всемирных, исторических.



Вопросы и задания

Чтобы войти в художественный мир поэмы, ее надо услышать. Подготовьтесь к выразительному чтению поэмы, в тексте отметьте все переходы ритма. Подумайте, в каких местах они возникают, чему служат.

Найдите в поэме сквозные образы и мотивы. Прокомментируйте применительно к тексту произведения слова исследователя: «Проходящие символы, раз возникнув в поэзии Блока, обычно из нее уже не уходили. Эта особенность связана с самыми поэтическими основами мышления Блока. О чем бы Блок ни писал — он всегда мыслил непрерывную связь, единство человеческой судьбы».

Композиция поэмы. Знакомясь с текстом поэмы в первый раз, вы, наверное, заметили ее композиционную особенность: она построена по принципу кольца. В первых и последних главах — городской пейзаж: ночь, зима, вьюга, людские фигуры на улицах. В первой главе мы слышим многоголосие:

- Ох, Матушка-Заступница!
- Ох, большевики загонят в гроб!..
- Предатели!
- Погибла Россия...
- Уж мы плакали, плакали...

В последней главе тоже раздаются реплики, но они принадлежат только «двенадцати»:

- Кто еще там? Выходи!..
- Кто в сугробе — выходи!..
- Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу!..

Последняя реплика обращена к «псу голодному», который появился еще в первой главе. Интересно, что из всех героев первой главы (старушка, барыни в каракуле, поэт, поп, буржуй, проститутки, бродяга) только он появляется в заключительной главе. Попробуем разобраться почему. После первой главы пес появится в девятой:

- Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жметесь шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.

Известно, что к «буржуа» Блок относился почти с физической ненавистью. «Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет буржуа с семейством... Он обстрижен ежиком, расторопен, пробыл всю жизнь важным чиновником; под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояле, его голос — теноришка — раздается за стеной и на лестнице, во дворе, у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он... Господи Боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли...» — это дневниковая запись февраля 1918 года. Много раньше в 1905 году в стихотворении «Сытые» поэт напишет:

Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты
Они скучали, и не жили,
И мяти белые цветы.

Спутником буржуа Блок делает пса, таким образом, можно сказать, что пес и буржуй — это своеобразные символы старого, немзыкального, т. е. неодухотворенного мира. Однако было бы неверным ограничиться только таким истолкованием. Дело в том, что в финальной главе поэмы возникает диссонансная рифма: пес — Христос. Художественное пространство поэмы размыкается, разыгравшаяся вьюга заставляет пса потерять свои реальные очертания, и он на глазах становится фигурой воистину символической.

Но что я вижу пред собой?
Ужель обманут я мечтой,
Ужель все это только сон?
Растет, растет все выше он,
С ужасной силою растет.
Уже не пес передо мною:
Привел я духа за собой.
Глаза горят; как бегемот,
Он скалит зубы на меня...
О, знаю, знаю я тебя!

Это не «Двенадцать», это «Фауст» Гёте (часть 1, сцена «Рабочая комната Фауста»), видимо, отсюда запись Блока: «Я понял «Фауста» Гёте. Не ворчи, пудель (в подлиннике по-немецки. — *Авт.*)». В обоих произведениях пес — выразитель тем-

ной, ирреальной стороны мира в ее извечном противоречии стороне светлой, гармонической... Этот образ уже возникал в поэзии Блока:

Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный
Решал все тот же я — мучительный вопрос,
Когда в мой кабинет, огромный и туманный,
Вошел тот джентльмен. За ним — лохматый пес.

Таким образом, пес становится не только символом старого мира, но и мирового зла.

«Сходство первой и последней глав еще и в том, что обе они построены на контрастах. Поэма начинается антитезой:

Черный вечер.
Белый снег...

и антитезой завершается:

Позади — голодный пес...
.....
Впереди — Иисус Христос.

«Поэма, таким образом, движется от одного полюса к другому; вначале антитеза еще непонятна, еще кажется простым контрастным изображением петроградского пейзажа; в конце она становится открыто символическим изображением переломного момента Истории, одновременным фиксированием Прошлого (голодный пес = старый мир), Настоящего (красногвардейцы) и Будущего («Впереди — Иисус Христос»)
(Е. Эткинд). К сказанному можно добавить, что эта антитеза может быть понята только после осмысления поэмы в целом.

Во второй главе появляется революционный патруль, с которым и будет связано дальнейшее развитие событий. Американец Джон Рид в своей книге «Десять дней, которые потрясли мир» пишет: «Пикеты по двенадцати солдат с винтовками и примкнутыми штыками дежурили на перекрестках, а краснолицые старики в богатых меховых шубах показывали им кулаки, изящно одетые дамы осыпали их бранью». Как и все в поэме, этот образ приобретает символический смысл, который воплощен и в названии, и в композиционном делении произведения на двенадцать главок.



Вопросы и задания

Обратившись к тексту первой главы, постарайтесь понять, из каких конкретных образов в поэме вырастает символическая картина.

Как осмысливается в поэме традиционный для русской литературы образ выюги, метели?

Чьи голоса звучат в поэме? Какое место среди них отведено авторскому?

Какое событие лежит в центре поэмы? Как оно связано с содержанием и смыслом поэмы в целом?

Какими изображены двенадцать красноармейцев? В чем символика цифры «двенадцать»? Каково, на ваш взгляд, авторское отношение к героям?

Стихия как созидательное и разрушительное начало. Мы уже говорили, что на страницы поэмы врывается маршевый ритм. Строки — «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!» — становятся своеобразным рефреном поэмы. По наблюдениям одного из исследователей, эта тема возникает на страницах поэмы «в тесной связи с темой Катьки» (Л. Долгополов). Действительно, этот «призыв» впервые появляется во второй главе после реплик о Катьке, которыми обмениваются красногвардейцы, затем в конце шестой главы как заключение к рассказу о ее убийстве. В последний раз — в десятой главе как итог разговора Петрухи с товарищами.

На первый взгляд может показаться странным, что сюжетным центром первой поэмы о революции (на один из иностранных языков поэма была переведена под заголовком «Большевицкие песни») становится это убийство. Надо заметить, что в первых критических работах о поэме этот эпизод практически игнорировался, в более поздних ему давалось «классовое толкование». Любовь — это сильное и по-своему красивое чувство, и способность к нему возвеличивает участников революции. Иначе говоря, этот эпизод трактовался как нечто несущественное в поэме. Думается, что это не совсем так. Хотя убийство Катьки носит случайный характер, внутренне оно закономерно. Его истоки — в разметнувшейся стихии, «святой злобе». Та самая стихия, которая, по убеждению Блока, заключает в себе творческое начало, может нести и разрушение. «Что же вы думали? Что революция — идиллия?

Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька?» — пишет он в статье «Интеллигенция и революция». Здесь же размышления о причинах этого разрушения и всеобщего озлобления и их оправданности, о вековой ответственности интеллигенции: «Я не сомневаюсь ни в чем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать «лучшие».

Таким образом, внутренняя установка Блока заставляла его быть на стороне революции (чувство истории как «возмездия» вообще было присуще поэту), но логика художественного мышления диктовала иное. И тогда возник закономерный вопрос: «Что впереди?» Этот вопрос оказался мучительным для Блока-поэта: «Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей слабой силой) я художник, т. е. свидетель» — это строки из записей, датированных 1917 годом. А вот свидетельство очевидца, Корнея Ивановича Чуковского, человека, достаточно тесно общавшегося с Блоком в этот период: «Написав «Двенадцать», он все эти три с половиной года старался уяснить себе, что же у него написалось. Многие помнят, как пытливо он вслушивался в то, что говорили о «Двенадцати» кругом, словно ждал, что найдется такой человек, который, наконец, объяснит ему значение этой поэмы, не совсем понятной ему самому».

Отсюда такой финал поэмы, о котором спорят до сих пор, отсюда совершенно неожиданное появление в нем Иисуса Христа. О том, как возник этот образ на страницах «Двенадцати», вспоминает издатель С. Алянский и приводит на страницах своих мемуаров запись рассказа самого поэта: «Случалось ли вам ходить по улицам города темной ночью, в снежную метель или в дождь, когда ветер рвет и треплет все вокруг? Когда снежные хлопья слепят глаза?

Идешь, едва держась на ногах, и думаешь: как бы тебя не опрокинуло, не смело... Ветер с такой силой раскачивает тяжелые висячие фонари, что кажется — вот-вот они сорвутся и вдребезги разобьются.

А снег вьется все сильнее и сильнее, завивая снежные столбы. Вьюге некуда деваться в узких улицах, она мечется во все стороны, накапливая силу, чтобы вырваться на простор.

Но простора нет. Вьюга крутится, образуя белую пелену, сквозь которую все окружающее теряет свои очертания и как бы расплывается.

Вдруг в ближайшем переулке мелькнет светлое или освещенное пятно. Оно маячит и неудержимо тянет к себе. Быть может, это большой плещущий флаг или сорванный ветром плакат?

Светлое пятно быстро растет, становится огромным и вдруг приобретает неопределенную форму, превращаясь в силуэт чего-то ищущего или плывущего в воздухе.

Прикованный и замороженный, тянешься за этим чудесным пятном, и нет сил оторваться от него.

Я люблю ходить по улицам города в такие ночи, когда природа буйствует.

Вот в одну такую на редкость вьюжную, зимнюю ночь мне привиделось светлое пятно; оно росло, становилось огромным. Оно волновало и влекло. За этим огромным мне мыслились Двенадцать и Христос».

Вот слова Блока из «Записных книжек»: «Страшная мысль этих дней: не в том, что красногвардейцы «не достойны» Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой... «Христос с красногвардейцами». Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нем...» И опять свидетельство Чуковского, который опишет свою последнюю встречу с Блоком в 1921 году, незадолго до смерти поэта, и приведет его слова: «Мой Христос в конце «Двенадцати», конечно, наполовину литературный, но в нем есть правда. Я вдруг увидал, что с ними Христос, — это было очень неприятно, — и я нехотя, скрепя сердце — должен был поставить Христа».

Таким образом, в контексте всей поэмы, в противопоставлении пес — Христос этот образ получает предельно обобщенное философское значение. Христос — это вечное добро, это созидание. Именно такое начало увидел Блок в революции, но добро и зло идут вместе, они сопровождают красноармейцев на протяжении всего пути как два противоборствующих начала. Отсюда не только финал, но и объяснение того, какими он видит иллюстрации к поэме: «Если бы из левого угла «убийства Катьки» дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы исчерпывающая обложка» (из письма ху-

дожнику Ю. П. Анненкову, первому иллюстратору «Двенадцати»).

Наверное, в этих словах все-таки больше вопросов, чем ответов. В этом — сила и притягательность истинного произведения искусства: «Цель художника — не разрешить вопрос» (Л. Толстой).



Семинар

В спорах о «Двенадцати» Блока

Мы, читатели поэмы, вступая в диалог с художником, стремимся ответить на его вопросы и поделиться своими ответами с другими. Авторы учебника предоставляют вам такую возможность и предлагают использовать предложенные материалы.

1. Исследователь И. Золотусский трактует «Двенадцать» как поэму пути. Согласны ли вы с ним? Подумайте, как в ней осмыслен традиционный для русской литературы сюжет.

2. Многие критики и исследователи, по-разному интерпретируя финал поэмы, все-таки сходились на том, что Иисус идет с красногвардейцами. Поэт М. Волошин и его немногочисленные последователи с этим категорически не соглашались: «...Никаких данных, кроме числа 12, на то, чтобы счесть их апостолами, — в поэме нет. И потом, что же это за апостолы, которые выходят охотиться на своего Христа?» Приведите аргументы в защиту той и другой точки зрения. А какова ваша реплика в этом диалоге?

3. В «Записных книжках» Блока читаем: «О. Д. Каменева (комиссар Театрального отдела) сказала — очень талантливое, почти гениальное изображение действительности. Анатолий Васильевич (Луначарский) будет о них писать. Но читать их не надо (вслух), потому что в них восхваляется то, чего мы, старые социалисты, больше всего боимся... Марксисты — самые умные критики, и большевики правы, опасаясь «Двенадцати». Но... «трагедия» художника остается трагедией... Разве я «восхвалял» (Каменева)? Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на этом пути, то увидишь «Иисуса Христа». Прокомментируйте эти слова.

Одним из эпиграфов к главе о поэме «Двенадцать» стали слова философа Сергея Булгакова. Вот их продолжение: «Так вот, если оно о большевиках, то великолепно; а если о большевизме, то жутко до последней степени. Ведь там эти 12 большевиков, растерзанные или голые душевно, в крови, «без креста», в другие двенадцать превращаются. Знаете, кто их ведет?.. Иисус Христос... Поэт здесь не солгал, что он кого-то видел, только, конечно, не Того, Кого он назвал, но обезьяну, самозванца, который во всем старается походить на

оригинал и отличается какой-нибудь одной буквой в имени... И заметьте, что это явление «снежного Иисуса» не радует, а пугает». Согласны ли вы с таким комментарием?

4. Прочитайте стихотворение «Пушкинскому Дому», последнее написанное Блоком. В чем вы видите его связь с поэмой «Двенадцать»?

5. Как бы вы теперь ответили на самый простой и самый сложный вопрос: «О чем поэма Блока?»



СКИФЫ (1918)

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне...

А. Блок. *«Да, так велит мне
вдохновенье...»*

На следующий день после окончания поэмы «Двенадцать» Блок пишет стихотворение «Скифы». Чувства и поступки лирических героев неотделимы от исторических событий. Цель автора — во временном и преходящем уловить вечное, обнаружить за днем сегодняшним горизонты будущего, ответить на вопрос, что ожидает Россию. Тема Родины занимает центральное место в творчестве А. Блока. В письме к К. С. Станиславскому поэт признается: «Этой теме я сознательно и бесспоротно посвящаю жизнь... Подхожу давно, с начала своей сознательной жизни, и знаю, что путь мой в основном своем устремлении — как стрела — прямой, как стрела — действенный. Может быть, только не отточена моя стрела...»

В цикле «На поле Куликовом» Блок передает героический дух русского народа, широта натуры русского человека метафорически отражается в бесконечных просторах родины:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь...

Покой безграничных просторов оказывается мнимым: за ним клочкотание бури, противоборствующих страстей, означающих «вечный бой».

Философская концепция «Скифов» несет отпечаток идей В. Соловьева, предсказывающего новое монгольское нашествие. В стихотворении рисуется драматическая картина гибели европейской буржуазной цивилизации. Литературовед А. Турков размышляет о лирических пророчествах Блока: «Поэт не астролог, и его стихи не гороскоп. Было бы смешно искать в них предначертаний конкретных исторических событий или, ныне, задним числом, находить или не находить соответствия строчкам «Скифов» в истории последних десятилетий».

Важно то предчувствие катастрофы, которое было передано Блоком в этом стихотворении. Представления поэта об исторической роли России восходят к пушкинским мыслям о том, что ее огромные пространства «поглотили нашествие», поэтому европейская «христианская цивилизация была спасена»:

Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы!

Если ознакомиться с декларацией «скифов» (так называли себя многие радикалы революционной эпохи), то это — путаное, неопределенное, с претензией на глубокомыслие и многозначительность утверждение «духовного максимализма».

Максимализм автора «Скифов» был иной. В произведении Блока художественно воплотилось сознание долга, долга поэта, мучимого сомнениями и понимающего свою обязанность рассказать потомкам об эпохе исторических катастроф. Поэт обостренно осознает ответственность перед настоящим и будущим. Свою миссию он осмысливает как роль высшего, неподкупного судьи над современностью, как пророка, чье слово не должно погрешить против утверждения в мире нравственности и справедливости.

«Двенадцать» и «Скифы» выражают философско-эстетическое кредо автора: человек не может жить отрицанием, ему необходимо, чтобы оптимизм восторжествовал над печалью, породив спасительную мечту, обращенную к Отчизне, к во-

площению ее идеалов. Насколько это возможно и по силам поэту, Блок готовил приход нового времени. Поэт провидел новый век, мечтал об эре исполнения чаяний, надеялся, что Христос придет на землю с двенадцатью апостолами, и возликует мир, что минуют Россию новые варвары, и спасется она от боли и отчаяния.



Вопросы и задания

В чем вы видите тематическую и стилистическую связь «Двенадцати» и «Скифов»? Свой ответ подкрепите цитатами из текста.

Какие традиции русской литературы проявились в стихотворении «Скифы»?

Каковы исторические перспективы, просматривающиеся в «Скифах»?



Для самостоятельного чтения

Говоря о творчестве любого поэта, невозможно порекомендовать для чтения те или иные стихи: ведь у каждого читателя с лирикой свои особые взаимоотношения. Кому-то ближе Вальмонт, кто-то увлекается Владимиром Соловьевым, а кто-то откроет для себя поэта Валерия Брюсова, кого-то увлечет личность Дмитрия Мережковского или Зинаиды Гиппиус, и он будет читать не только их поэтические произведения, но и прозаические, мемуарные. А кто-то будет запоем читать Блока, цикл за циклом, том за томом и попадет под обаяние его произведений, среди которых «Возмездие» и «Соловьиный сад», «Скифы» и многое-многое другое. Мир поэзии серебряного века огромен, и мы приглашаем вас в него войти, а сориентироваться в нем вам, как обычно, помогут советы библиотеки.



Советы библиотеки

Л. Долгополов. Блок: Личность и творчество.

С. Маковский. На Парнасе серебряного века.

Д. Максимов. Поэзия и проза А. Блока.

К. Мочульский. Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов.

Воспоминания об Александре Блоке.

В. Орлов. Гамаюн: Жизнь Блока.

Б. Соловьев. Поэт и его подвиг.



АКМЕИЗМ

Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней —
Стих, мрамор иль металл.

Т. Готье

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

Н. С. Гумилев

«Преодолевшие символизм». Акмеизм¹ (первоначально — адамизм) — одно из самых ярких поэтических направлений в России начала XX века, направление, во многом возникшее в недрах символизма и в противовес ему. О. Мандельштам называл его «судом над поэзией» предшественников. Возникновение акмеизма в литературе было ознаменовано вполне конкретным событием: в 1911 году группа поэтов покинула «Академию Стиха», кружок, руководимый Вячеславом Ивановым, и создала «Цех поэтов», лидерами которого стали Николай Гумилев и Сергей Городецкий, а секретарем — Анна Ахматова. Слово «цех» говорило о многом: поэзия — рукотворное и земное ремесло, сопряженное с высокой техникой. Читающая публика откликнулась на это событие и прежде всего на название. «Уж возникает «Цех поэтов», // Куда, бездари, как не в «цех»!» — издевательски воскликнет Игорь Северянин. А журнал «Вестник литературы» напишет: «Часть наших молодых поэтов скинула с себя неожиданно греческие тоги и взглянула в сторону ремесленной управы, образовав свой цех — цех поэтов». Можно было сколько угодно иронизировать над названием и даже самим порядком заседаний этого

¹ Акмеизм (от греч. акме) — цветущая сила, высшая степень чего-либо.

литературного объединения, но вскоре стало ясно: акмеисты начинали теснить символистов на поэтическом Олимпе.

Первый номер символистского журнала «Аполлон» за 1913 год открывался программными статьями акмеистов. С. М. Городецкий в статье «Новые течения в современной русской поэзии» сформулировал эстетическую программу нового направления и выступил с критикой символизма, считая акмеистов борцами «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время». В статье «Наследие символизма и акмеизм», которая принадлежала перу Н. С. Гумилева, было заявлено о крушении русского символизма: «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... На смену символизму идет новое направление, как бы оно ни называлось, — акмеизм ли... или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь)».

Главное расхождение с символистами касалось литературных задач. Если символисты предпочитали свободный стих, зыбкий слог, затемненную метафору, то акмеисты задались целью показать мир во всей его «вещности», без свойственных символизму отсылок к миру запредельному. Они утверждали, что слово обязано обрести конкретный смысл, и стремились выявить в нем закодированные «вечные сущности», перемещали современность в контекст «первозданной ясности прошлого». На вопрос, что такое акмеизм, О. Мандельштам однажды ответил — это «жажда культуры», своеобразная «тоска по мировой культуре». Акмеистов отличало стремление выработать утонченный вкус, огромная филологическая культура, интерес к западноевропейской поэзии.

Среди акмеистов были яркие индивидуальности, но их творчество объединяла общая установка на «вещность» и «по-сторонность» изображаемого мира. Не случайно первый сборник О. Мандельштама назван по-акмеистски «вечно» — «Камень». Сущностные черты новой поэтической школы были угаданы Мандельштамом, когда он в своем манифесте «Утро акмеизма» формулировал ее «заповеди»: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма». Иными словами, каждый изображаемый предмет равен самому себе, намеки и недоговоренности изгоняются из поэтики.

Идейным вдохновителем и признанным поэтическим лидером акмеистов был Николай Степанович Гумилев (1886—

1921). В ранний период творчества он находился под влиянием поэзии символизма, в частности В. Я. Брюсова, который высоко оценил первые поэтические опыты Гумилева, выразил надежду, что в лице молодого поэта появилась достойная смена символистам. В статье «Жизнь стиха» Гумилев впервые высказал недоверие к символистской иерархии ценностей мира, ратуя за «право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия». Гумилев назвал символизм своим «достойным отцом», осознавая плодотворность пройденной им поэтической школы. В отличие от поэтов-символистов идеалом Гумилева была не музыкальная певучесть стиха, зыбкость и неопределенность слов и образов, а строгая предметность, чеканная простота композиционного построения и отделки произведений.

В. Брюсов, отмечая новаторский характер поэзии младшего современника, писал, что Гумилеву свойственна «лирика объективная», где сам поэт исчезает за нарисованными им образами.

Акмеистский тезис «приятия мира» находит у Гумилева воплощение в ярких, экзотических образах, «звонких» рифмах, в «портретной» манере описаний. В художественном реквизите творчества Гумилева «маска» лирического героя позволяет ему «входить неузнанным» всюду, куда влекла его романтическая мечта. В стихотворении «Пути конквистадоров» главенствует маска неустранимого завоевателя и покорителя, властного и жестокого:

Как конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам,
Я отдыхаю в радостном саду...

Стихи Гумилева пронизаны мужественностью, непреклонными, победными интонациями и надменным презрением к страху. Его лирический герой чувствует себя счастливым лишь тогда, когда он стоит на палубе корабля или слышит ночные звуки тропических джунглей. Поэзии Гумилева свойственны контрастные цвета, интенсивная эмоциональность, резкие переходы от одного образа к другому.

Одним из самых ярких и любимых многими поколениями читателей можно считать стихотворение «Жираф». Оно очень

точно передает всю силу поэтического искусства, слова, которое «с первоосновой слито».

«У каждого творца свое измеренье». Проблема поэтических возможностей слова волновала акмеистов. О. Мандельштам в статье «Слово и культура» писал: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности... Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело».

Многие стихотворения акмеистов строились на многочисленных реминисценциях и ассоциациях, но это был текст, созданный в русле поэтики акмеизма:

Не забывай — душа твоя богата
Всем тем, что было создано когда-то, —
И может быть, поэзия сама —
Одна великоленная цитата... —

писала А. Ахматова.



Творческий практикум

Сравним стихотворения А. Блока и А. Ахматовой. В нашем анализе мы будем доказывать, что одно произведение принадлежит символизму, другое — акмеизму.

А. Блок

* * *

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

А. Ахматова

* * *

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.

И от лени или от скуки
Все поверили, так и живут:
Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют.

Но иным открывается тайна,
И почит на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

Оба стихотворения не имеют названия, что характерно для жанра лирической миниатюры. К чертам сходства произведений относятся лирические зачины: внешне одинаковые синтаксические конструкции — назывные предложения. Однако они принципиально отличны по своему метафорическому наполнению. Первые строчки стихотворений определяют пространственно-временные границы художественного мира. Каждое слово в блоковском стихотворении соотносится с широким литературным контекстом. Ночь в эстетике романтизма и символизма является символом тайны мироздания, эмблемой безрадостной жизни. Образ улицы воплощает традиционную тему символистов — одиночество человека в огромном городе; фонарь символизирует иллюзорность бытия, призрачность надежд; аптека становится метафорой болезненности мира.

Начало стихотворения А. Ахматовой свободно от столь широкого символического подтекста. Оно может быть прочитано как дневниковая запись; время здесь лишь фиксируется и не наполняется широким обобщенным содержанием. «Очертанья столицы» тоже не вызывают у читателя ассоциаций с темой города, угнетающего лирического героя. Вступление представляет собой лирическую зарисовку, фиксацию мира, взгляд из окна.

В этих произведениях практически отсутствуют поэтические тропы. Хотя в стихотворении Блока, несущем отпечаток эстетики символизма, используются традиционные для этого направления эпитеты: «бессмысленный и тусклый свет», «ледяная рябь канала». Их назначение — придать стихотворению особое эмоциональное настроение, выразить трагическое мировосприятие поэта: ощущение безнадежности кажется непреодолимым, сердце сжимается кольцом холода, душа не находит отзвука во вселенной, все поглощено бесстрастной вечностью. Ритмический рисунок стихотворения подчеркивает и усиливает драматическое переживание лирического героя. Важную роль выполняют смысловые тире («Живи еще хоть четверть века, — все будет так» и «Умрешь — начнешь опять сначала»), эти риторические приемы противопоставляют жизнь и смерть, мгновения жизни и вечность.

Совсем иной представляется партитура стиха Ахматовой. Лирическая искренность задушевного разговора подчеркивается тем, что Ахматова не использует риторических фигур, ее речь проста, даже прозаична, о чем свидетельствует преднамеренное снижение образа любви: «Сочинил же какой-то бездельник, // Что бывает любовь на земле».

При сопоставлении стихотворений особую роль следует отвести художественным решениям, определившим своеобразие стиха: размеру, ритму, рифме. Блок пишет стихотворение четырехстопным ямбом, используя спондеи и пиррихии. Сочетание облегченных и отяжеленных стоп придают стихотворению тревожную тональность, сбивчивый ритм выражает тревогу. Стихотворение Ахматовой написано трехстопным анапестом. Четкий ритм и трехсложный размер — еще одно свидетельство прозаизации стиха, и одновременно этим приемом подчеркнута интимность его содержания. Лирика исповедальна по самой сути своей: она передает читателю то, что пережито поэтом, выстрадано его сердцем. Поэтическим исповедам более всего присуща форма лирического монолога от первого лица. И сколь бы значительной ни была причина, вызвавшая необходимость излить свое переживание в стихотворных строках, сказанное поэтом станет достоянием читателя лишь в том случае, если вызовет в нем чувство сопереживания. Английский поэт XIX века Кольридж, подчеркивая исключительное место лирических исповедей в сознании культуры и читателей, писал: «Поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке». Чувство сопричастности великой поэзии возникает только тогда, когда, говоря о себе, поэт находит завершенное воплощение мыслям и чувствам читателей. Только при этом условии лирическое произведение становится точкой пересечения нравственного, духовного, философского и эстетического.

«За живую жизнь и земной мир». Судьбу акмеизма во многом определили судьбы его представителей. «Список начинателей движения напоминает мартиролог, — пишет известный поэт и прозаик Варлам Шаламов. — Осип Эмильевич (Мандельштам) умер на Колыме. Нарбут умер на Колыме, судьба Гумилева известна всем, всем известно и материнское горе Ахматовой... Акмеизм родился, пришел в жизнь в борьбе с символизмом, с загробщиной, с мистикой — за живую жизнь и земной мир. Это обстоятельство, по моему глубокому убеждению, сыграло важнейшую роль в том, что стихи Мандельштама, Ахматовой, Гумилева, Нарбута остались живыми стихами в русской поэзии. Не стихи, а люди, которые писали эти стихи, оставались вполне земными в каждом своем движении, в каждом своем чувстве, несмотря на самые грозные, смертные испытания».

Имена поэтов-акмеистов долгие годы стремились вычеркнуть из литературы. «Самый термин «акмеизм» до следующих поколений донесли не мы и не друзья (их не было), а враги», — однажды с горечью заметила Анна Ахматова. Однако оказалось, что поэта можно уничтожить, а его творчество — нет. Продолжателями традиций акмеизма считали себя поэты Арсений Тарковский и Давид Самойлов, уроки акмеизма усвоили В. Соколов, А. Кушнер, О. Чухонцев и Е. Рейн. Лауреат Нобелевской премии поэт Иосиф Бродский назвал имена Мандельштама и Ахматовой в числе «тех, чье творчество и чьи судьбы мне дороги хотя бы потому, что, не будь их, как человек и как писатель я бы стоил немногого».

Еще интереснее влияние на русскую поэзию стихотворений Н. С. Гумилева. «Экзотический романтизм, приверженность «музе дальних странствий», эстетизация боя, опасности, риска и театрально-мужественная поступь, трагически оплаченные судьбою первого акмеиста, были взяты напрокат... Н. Тихоновым и В. Луговским, К. Симоновым и А. Сурковым», — пишет один из исследователей.



Творческий практикум

1. Подготовьте небольшое сообщение о ранней лирике Ахматовой. Постарайтесь подбором самих стихотворений проиллюстрировать мысль исследователя: «В поэзии А. Ахматовой акмеистические тенденции проявились в том, что лирическая героиня ее поэтических циклов погружена в реальную, простую жизнь, поэтому в ее поэзии мы находим интимность, жизненность переживаемых ситуаций... Любовь уже в ранних ее сборниках — чувство абсолютно земное, лишенное мистической потусторонности».

2. Проведите сопоставительный анализ двух стихотворений «Silentium», принадлежавших перу Ф. Тютчева и О. Мандельштама. Постарайтесь в своем анализе показать, как тютчевский шедевр осмысливается поэтом-акмеистом.



Для самостоятельного чтения

Список поэтов-акмеистов исчисляется двумя-тремя десятками имен, но среди них, безусловно, выделяются шестеро: Николай Гумилев, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Владимир Нарбут, Михаил Зенкевич и Михаил Лозинский (в будущем —

один из лучших переводчиков европейской поэзии, автор великолепного переложения на русский язык «Божественной комедии» Данте). По-разному сложились их судьбы.

На площадке две слитые тени...
После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» — и в отдаленье
Чистый голос: «Я к смерти готов»... —

так вспомнит своих собратьев по перу, Гумилева и Мандельштама, в «Поэме без героя» Анна Ахматова. Однако их судьбы — в их же собственных стихах. Каких? Читайте, ищите, думайте и... перечитывайте вновь и вновь. Вашими верными лоцманами в океане поэзии акмеистов могут стать книги известных литературоведов.



Советы библиотеки

В. Жирмунский. Преодолевшие символизм.

О. Лекманов. Книга об акмеизме.

А. Мандельштам. Серебряный век: Русские судьбы.



ФУТУРИЗМ

Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!

В. В. Маяковский

«Пощечина общественному вкусу». Поэты начала XX века искали не только новых образов, но и оригинальных форм, новых средств художественной выразительности. Это ярко проявилось в таком эстетическом течении, как футуризм. У его истоков стоит итальянский поэт Ф. Маринетти, опубликовавший 20 февраля 1909 года на страницах французской газеты «Фигаро» манифест футуризма, в котором провозгласил демонстративный разрыв с традициями: «Мы хотим разрушать музеи, библиотеки, сражаться с морализмом». Через две недели этот манифест в русском переводе был опубли-

ликован в одной из петербургских газет. Эстетические идеи итальянских футуристов оказались созвучными поискам русских художников: Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, М. Ларионова, М. Матюшина, творчество которых и стало своеобразной предысторией русского литературного футуризма.

Как поэтическое течение футуризм заявил о себе в 1910 году, когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок судей», авторами которого были Давид Бурлюк, Велимир Хлебников и Василий Каменский. В основе эстетической программы футуристов лежала утопическая мечта о сверхискусстве, способном преобразить мир. «Прошлое тесно, — заявляли они в своем манифесте «Пощечина общественному вкусу», — Академия и Пушкин непонятнее иероглифов». И поэтому призывали «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого... с Парохода Современности», приказывали «читать права поэтов на увеличение словаря в его объеме производными и непроизводными словами», заявляли: «Слово — новшество». Таким образом, наиболее важным в эстетической программе футуристов было отрицание наследия предшествующих литературных эпох. Они считали свою поэзию началом всех новых путей раскрепощенного слова. Звук, слог могли выступать у них в ранее неведомых комбинациях.

«Мы дали образец иного звука и словосочетания.

Дыр бул шыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

(кстати, в этом пятистишии больше русского национально-го, чем во всей поэзии Пушкина)», — заявляли А. Крученых и В. Хлебников в статье-манифесте «Слово как таковое».

Футуризм возник и «окреп» в атмосфере скандала, но эпатаживание публики было не целью, а средством. Это ярко выразил В. Маяковский в стихотворении «Нате!».

Несмотря на свою агрессивность, очевидное стремление преодолеть рамки времени, футуризм заставил читателей переживать искусство как проблему, а в этом смысле само восприятие произведений искусства становится трудом, сотворчеством.

Кто есть кто на «пароходе современности». Главным аргументом в споре с читателем, не желающим воспринимать

искусство футуристов, становится не манифест, не публичное выступление, а собственно поэтическое творчество. И в первую очередь творчество одного из основателей футуризма, Велимира (Виктора Владимировича) Хлебникова (1885—1922), сумевшего открыть красоту слова «не бытия и жизненных польз», создать «грядущий мировой язык», который сможет соединить людей. Современность вызывает у Хлебникова неприятие, стремление преодолеть земной хаос. Надежда на единение творящих людей в лоне всевременной Матери-природы, одухотворенной человеческим трудом, приводит поэта к мысли создать общество Председателей Земного Шара, объединяющее поэтов, тайновидцев, пророков. Цель словесных опытов — открыть первичные элементы языка и дать людям новый инструмент, служащий человеческому единству.

В своих произведениях Хлебников использует образы и темы из совершенно различных сфер жизни. Он обращается к фрагментам архаичных мифов, к описанию малоизвестных ритуалов орочей (народа, проживающего в бассейне реки Амур), к магическим заговорам и заклинаниям. Исторические факты, этнографические зарисовки, растительные образы — все стало основой поэтических поисков. Поэт отказывается от сюжетного обрамления своих стихов, использует монтаж, нарушая тем самым общепринятые законы построения связного текста.

В основе лирики Хлебникова — словотворчество, эксперимент по созданию нового языка. Звук обладает самоценным значением, несет определенный смысл, истоки которого в народных заклинаниях и заговорах. Творческий эксперимент поэта привел к возникновению термина «заумный язык», «заумь». Слова раскладываются на «фонетические первоэлементы», затем на основе созвучий собираются заново, в результате создаются однокоренные неологизмы, как, например, в стихотворении «Заклатие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,

О, засмейтесь, усмеяльно!

Хлебников предпринимает попытку создать новый язык. Для зарождающейся в те годы авиации поэт предложил целый словарь неологизмов, дал свыше восьмидесяти словообразований от слов «летать», «реять», «парить». Авиатор —

«полетчик», «летун» (от слова «бегун»); авиатор-женщина — «летавица» (от слова «красавица»); пассажиры — «летоки» (от слова «седоки»); аэродром — «летбище» (от слова «пастбище»); воздушная держава — «летава».

Поэзия для Хлебникова — лаборатория слова, сам поэт — экспериментатор, открывающий законы слова и буквы. Фантастическое хлебниковское языкознание начинается с первоэлемента — с буквы. Основой становится алфавит — «таблица шумов». Хлебников исследует значения согласных звуков. Буквы для поэта не только запечатленный звук, но и цвет, за каждой стоит свой колористический образ: М — темно-синий звук, В — зеленый, Б — красный, С — серый, Л — белый.

В одной из записных книжек поэта есть фраза, проливающая свет на хлебниковскую программу расширения границ поэтического словаря: «Слова особенно сильны, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного слова просвечивает второй смысл».

Эксперименты Хлебникова затрагивают и поэтический синтаксис: отказ от знаков препинания. Поэт использует «примитивную» технику стихосложения, разработка интонационного стиха порождает особую ассоциативную структуру стиха.

Русский футуризм был явлением неоднородным. Иная поэтическая образность встречается у поэта-футуриста Алексея Крученых (1886—1968). В 1912 году совместно с В. Хлебниковым он написал поэму «Игра в аду», участвовал в создании манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу». В 1913 году опубликовал сборник «Помада», начальные строки первого пятистишия которого — «дыр бул щыл...» — стали символом «заумной» поэзии.

Характерными особенностями его лирики являются фантастические образы, нарушение повествовательной логики, эксцентрика. Крученых обосновывает возможность «сочетания слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики», отстаивает право поэта на создание собственного языка. Однако «заумь» — чисто фонетическое письмо — не исчерпывает поэтических экспериментов Крученых. Ему более свойственно разрушение привычных читателю ориентиров — ритма, рифмы. Поэт подвергает текст разложению на отдельные словосо-

четания, затем на слова, наконец, на эффектные звуко сочетания, после чего начинается их объединение в слог, слово, словосочетание, неожиданный образ. Разбивая словесный материал и сам образ, поэт добивается их обновления и «могущества», развивая фонетический слух читателя.

Неслыханной популярностью пользовался Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев) (1887—1941). В начале 1910-х годов был одним из организаторов литературной группы эгофутуристов, судьба которой оказалось недолгой. С кубофутуристами (Д. Бурлюком, В. Маяковским, А. Крученых, В. Хлебниковым) эгофутуристов объединяли оппозиция символистам, стремление к поиску новых языковых возможностей поэзии. Для И. Северянина футуристическая установка на создание неологизмов, поэтического многоголосия имела самоценный характер, что зачастую приводило к созданию комического эффекта там, где он был неуместен: «офиалчен, олилен», «обезвопросена душа», «заосенить». Поэт намеренно создает особый стиль, в котором мишурный блеск великосветской жизни переплетается с экзотическими образами. Ложная красота «поэз», манерная вычурность образов, свойственная стихам Северянина, не заслоняет его как поэта, владеющего даром создания звуковой ритмической выразительности.

Игорь Северянин пользуется необычайно широким арсеналом поэтического языка — в особенности в начале своего творческого пути, когда он объявил себя эгофутуристом. Лозунгами эгофутуризма были «поиски нового без отвергания старого», «осмысленные неологизмы», «смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы». Сложные образы часто используют поэтом с целью создания метафоры:

Весь малахитово-лазурный,
Алмазно-солнечным дождем,
Как лед прозрачный и ажурный,
Каскад спадает колесом.

Характерной особенностью индивидуального стиля Северянина является переименование разнообразных реалий:

И не окрестности твои ль,
Что спят в березняке,
И солнцесвет, и лунопыль
Моих стихов сковали стиль,
Гремящих вдалеке?

В поэтической речи Северянина встречается и соединение книжных, иногда даже высоких по стилистической окраске слов с разговорно-просторечными формами («Королев королева, // Властелинша планеты голубых антилоп»).

Стихотворениям поэта присуща особая звуковая организация (звукопись), призванная способствовать выражению нового поэтического смысла: «Сонные сонмы сомнамбул весны // Сонно манят в осиянные сны».

Каждая футуристическая группировка (кроме кубо- и эго-футуристов, существовали еще и другие) считала себя единственной выразительницей подлинного футуризма, а всех остальных — самозванцами, однако перед лицом «общего врага» — мещанства и классического искусства — объединялись. Наверное, поэтому почти все русские футуристы приветствовали октябрьские события 1917 года, в котором увидели воплощение собственных чаяний:

Давайте все пустые заборы —
Крыши — фасады — тротуары —
Распишем во славу Вольности,
Как мировые соборы
Творились под гениальные удары
Чудес от Искусства Молодости,
Расцветайте была — ни — была
Во все весенние колокола, —

эти строки из стихотворения В. Каменского «Декрет о заборной литературе» прямо перекликаются с манифестом футуристов.

Декрет № 1 о демократизации искусств

(Заборная литература и площадьная живопись)

Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма — революционного искусства молодости, объявляем:

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя *отменяется проживание искусства* в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой *Свободное Слово* творческой личности будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся *картины* (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего...

Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня, слушать музыку — мелодии, грохот, шум — прекрасных композиторов всюду.

4. Пусть улицы будут праздником искусства для всех...

Однако честолюбивым планам футуристов не суждено было сбыться: к середине 30-х годов с футуризмом, пытавшимся стать «левым фронтом искусств» было покончено. Почему? Об этом разговор впереди.



Вопросы и задания

Каждое из трех модернистских течений начала XX века — символизм, акмеизм и футуризм — в сознании читателей и критиков устойчиво связывалось с определенным видом искусства. Как вы полагаете, с каким и почему?

На уроках вы наверняка много говорили о том, что различает модернистские течения начала века. Теперь попытайтесь ответить на вопрос: что же их связывает?



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВЛАДИМИРА ВЛАДИМИРОВИЧА МАЯКОВСКОГО

...прочтите совершенно незнакомого
поэта Вл. Маяковского

*В. В. Маяковский.
О разных Маяковских*

От авторов. Маяковский пытался предвидеть свою поэтическую судьбу:

...профессора разучат до последних йот,
как
когда,
где явлен.

Будет
с кафедры лобастый идиот
что-то молоть о богодьяволе...

Поэт ошибся в своем пророчестве: долгие годы со страниц школьных учебников, с вузовских кафедр и других «высоких трибун» звучали совершенно иные слова о поэте. Стихи разошлись на цитаты, которые были растиражированы многочисленными плакатами, стали едва ли не ежедневными газетными заголовками. Идеология сделала свое дело — читать Маяковского перестали, его стали чтить. В 90-е годы XX века маятник резко качнулся в другую сторону: поэта стали развенчивать, разоблачать, словом, попытались «бросить с парохода современности», однако читали опять же поверхностно и однобоко.

Мы же, авторы учебника, уверены, что вы, не полагаясь на чужое мнение, откроете томики стихов и услышите голос «совершенно незнакомого поэта».

«В его строках бездна поэтического электричества...» Так начинает свою статью о Маяковском поэт Владимир Корнилов и, словно слегка призадумавшись, добавляет: «...но другое дело — к чему он это электричество подключал». Это вопрос далеко не праздный, но чтобы ответить на него, надо сначала понять, «как, когда, где явлен» Маяковский.

Творчество В. В. Маяковского можно условно разделить на два периода: дореволюционный (1912—1917) и послеоктябрьский (1917—1930). Начало его пути в литературе было связано с группой кубофутуристов, утверждавших в своем творчестве, как вы помните, революционность форм, отказ от поэтических традиций, свободу искусства от содержания и идей. Призыв футуристов — «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочих классиков с Парохода Современности» — Маяковский полностью разделял. Смысл этого лозунга состоял в том, что, оставаясь в границах старых, разработанных и узаконенных классиками художественных средств, невозможно отразить, запечатлеть стремительно меняющуюся новую реальность. Это были поиски новых художественных форм, новой эстетики. Это был бунт, бунт эстетический, и его отпечаток несут многие ранние стихотворения поэта. Однако гений Маяковского не уместается целиком в рамки футуристической теории и практики.

Можно утверждать, что поэзия раннего Маяковского связана с эстетикой неоромантизма, порожденной не только неприятием действительности, но и желанием ее преобразовать. Концепция романтической личности воплощается в том, что образ лирического героя становится центральным и определяющим единство всей системы миропонимания:

«Солнце!
Отец мой!
Сжалься хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь льется дорогою дальней.
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!
Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!»

Раннему Маяковскому присущ дух отрицания современной жизни, враждебного поэту мира. Отрицание у него приобретает абсолютный, космический характер, это протест против всего миропорядка:

Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil»¹.

Настроения ранних стихотворений позволяют говорить о смелой и оригинальной поэтической палитре автора. Это словесные зарисовки с натуры, определяющие контуры картины, содержание которой должно дорисовать воображение читателя:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Поиски средств художественной выразительности начинающего поэта были чрезвычайно эффективны. Произведениям поэта свойственна лирическая экспрессия, богатство ассоциативных связей и зрительно-слуховых ощущений.

¹ Ничто (лат.).

Многоликость лирического «я» проявляется в образных мистификациях и в театрализации ситуаций. Пестрота и неожиданная смена лирических масок позволяют говорить о вызове лирического героя, дразнящей иронии, а иногда и о самопародировании. Маяковский, представляя в парадоксальном свете известные вещи, отношения и детали, едва ли не в каждом своем стихотворении бросает полемический вызов литературным канонам.

Молодой Маяковский не приемлет отчуждения человеческой личности от мира. Может быть, поэтому его лирический герой, отмеченный печатью исключительности и избранничества, стремится быть сопричастным судьбам человечества. Лирический герой раннего Маяковского уподобляется пророку, провидцу, обладающему даром в знаках повседневности различать поступь грядущего:

...вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.

Где глаз людей обрывается куций,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

В трагедии, названной достаточно символично, — «Владимир Маяковский» — поэт просит «заштопать» душу, чтоб «пустота сочиться не могла», в поэме «Облако в штанах» настойчиво звучит тема подвига и самопожертвования:

...я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.

Раннюю поэзию Маяковского отличает космический масштаб, лирический герой заполняет собой все мыслимое пространство, возводит себя до предела, превосходящего все представимые степени величия и силы:

Если б был я
маленький,
как Великий океан, —
на цыпочки б волн встал,
приливом ласкался к луне бы.
Где любимую найти мне,
такую, как и я?
Такая не уместилась бы в крохотное небо!

Кульминационным мотивом первых poem В. Маяковского становится восстание человека против дисгармонии бытия. Критика современности объединяется с настроениями отчаяния, ощущением неотвратимой гибели. Автор метафорически переосмысливает библейские образы, его лирический герой сопоставляется с распятым Христом. К. И. Чуковский, вспоминая начинающего поэта, писал: «В нем уже чувствовался человек большой судьбы, большой исторической миссии. Не то чтобы он был надменен. Но он ходил среди людей как Гулливер, и хотя нисколько не старался о том, чтобы они ощущали себя рядом с ним лилипутами, но как-то так само собою делалось, что самым спесивым, заносчивым людям не удавалось взглянуть на него свысока».

Гиперболизация фигуры лирического героя — это характерная черта раннего творчества. Свободное и ничем не регламентируемое самовыявление личности, отличающее многие художественные произведения Маяковского, ориентировано на новый тип сознания, возникающий в начале XX века. Поведение лирического персонажа Маяковского провокационно:

Вошел к парикмахеру, сказал спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши...»

Его лирический герой вторгается в мир здравомыслящих людей, следующих логике очевидного, демонстративно не желая знать устоявшихся норм и обычаев. Однако сталкиваясь с миром обыденности, он понимает, что обречен на одиночество, поэтому отзывчивость и ранимость скрываются под маской эксцентрики и аллегории.

Маяковский обращается к приему фантастического смещения реальных связей, рассказывает о невероятных событиях: «Вот так я сделался собакой», «Великолепные нелепости». Эти стихотворения можно рассматривать и как исповедь, и как острую сатиру на действительность.

Лирическая драма поэта и ироническая насмешка над собой, доверительный рассказ о муках одиночества и гротескное мироощущение становятся идейно-эмоциональной тональностью многих его стихотворений. Горький смех Гоголя и Салтыкова-Щедрина стал во многом источником трагического мироощущения лирического героя Маяковского. Однако поэт бросает проклятия в адрес разобщенности и одиночества. Час-

то его стихи строятся как прямое обращение к читателю и слушателю: «А вы могли бы?», «Нате!», «Послушайте!», «Вам!», «Эй!». Такая установка на диалог с читателем определила образные средства и синтаксис произведений.

Экспрессия, гиперболизация, заостренная сатира, изощренная рифмовка отличают раннюю поэзию Маяковского. С начала 1915 года его приглашают в журнал «Новый Сатирикон», на страницах которого был опубликован цикл гимнов («Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн здоровью»). Для Маяковского гимн — синтез сатиры, сарказма и иронии — это выражение жизненной позиции в нелепом и комическом, а зачастую трагическом ощущении. Автор активно использует юмористический колорит, гротесковые несообразности и иронический пафос. Он деформирует привычное, представляет очевидное в неожиданном виде:

Сердце девушки, вываренное в йоде.
Окаменелый обломок позавчерашнего лета.
И еще на булавке что-то вроде
засушенного хвоста небольшой планеты.

Используя форму иронического монолога, поэт получает большую свободу художественного перевоплощения. В поэтических инсценировках осуждение социальных пороков часто совершается через их притворное восхваление:

Слава вам, идущие обедать миллионы!
И уже успевшие наесться тысячи!

Или:

Пришли и славословим покорненько
тебя, дорогая взятка...

В предоктябрьские дни заметно меняется характер поэзии Маяковского: поэт воспринял революционные перемены как воплощение чаяний и ожиданий истории. В этой позиции не следует обнаруживать желания воспевать устремленную к катастрофе действительность, поэтизировать хаос. Моральное и идеологическое кредо поэта основывалось, как и у многих современников, на искренней вере в торжество идей справедливости и добра, которые обязаны были принести социальные перемены. Многие темы и мотивы поэзии получают новое направление, пафос произведений становится более жестким и

публицистическим, усиливаются жизнеутверждающие мотивы. Рассказ о трагедии животного в стихотворении «Хорошее отношение к лошадям» завершается оптимистической концовкой, контрастирующей с мрачным пафосом многих дореволюционных стихотворений:

Пришла веселая,
стала в стойло.
И все ей казалось —
она жеребенок,
и стоило жить,
и работать стоило.



Вопросы и задания

В «Записной книжке» поэта В. Ходасевича можно прочесть: «У поэта язык, система образов, выбор эпитетов, ритм, характер рифм, инструментовка стиха, — словом, все, что зовется манерой и стилем, — есть выражение духовной его личности. Изменение стиля свидетельствует о глубоких изменениях душевных, причем степень перемены в стиле прямо пропорциональна степени перемены внутренней». Что вы считаете отличительными чертами манеры и стиля Маяковского? Читая послеоктябрьскую лирику поэта, подумайте, произошло ли изменение стиля.



ОБЛАКО В ШТАНАХ (1915)

Я говорил о нем: «Он поэт катастроф и конвульсий», а каких катастроф — не догадывался...

К. И. Чуковский

«Чувствую мастерство». Это слова из автобиографии «Я сам» о поэме «Облако в штанах». «Куоккала — на берегу Финского залива — песчаная, суровая, обильная соснами местность. Там, на пляже, торчат из воды валуны. Порою их совсем прикрывает волна, порою море отхлынет, они лежат на песке неровной и длинной грядой.

По этим-то камням и зашагал Маяковский, бормоча какие-то слова.

Иногда он останавливался, закуривал папиросу, иногда пускался вскачь, с камня на камень, словно подхваченный бурей, но чаще всего шагал, как лунатик, неторопливой походкой, широко расставляя огромные ноги и ни на миг не переставая вести сам с собой сосредоточенный и тихий разговор. Так он сочинял свою новую поэму «Тринадцатый апостол», и это продолжалось часов пять ежедневно — это из воспоминаний Корнея Чуковского о том, как поэма была написана. О том, как она была впервые прочитана автором, вспоминает Лилия Юрьевна Брик: «Мы шепнули Эльзе¹: не проси его читать, но она не вняла нашей просьбе, и мы в первый раз услышали «Облако в штанах». Он прочел пролог и спросил — не стихами, прозой — негромким, с тех пор незабываемым голосом:

«Вы думаете, что бредит малярия? Это было. Было в Одессе».

Мы подняли головы и до конца не спускали глаз с невиданного чуда. Маяковский ни разу не переменял позы, он жаловался, негодовал, издевался, требовал, впадал в истерику... Я потеряла дар речи.

Первым пришел в себя Осип Максимович².

Он взял у него тетрадь и не отдавал весь вечер. Последнее время ничего не хотелось читать. Вся поэзия казалась ничемной — писали не те и не так и не про то, а тут вдруг и тот и так и про то».

«*Четыре крика*». Ошеломляющим в поэме было все: от названия до последней строчки. Первоначально она называлась «Тринадцатый апостол». По Евангелию, у Христа было двенадцать учеников — апостолов, проповедников веры. Маяковский объявляет себя тринадцатым апостолом, возвещающим миру новую правду, пересматривающую сложившиеся представления о добре и зле. «Катехизис» миропонимания Маяковского выражается в «четырех криках четырех частей»: «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию». Нигилистический пафос произведения попытался объяснить К. И. Чуковский, который писал: «Маяковский вступил в литературу нигилистом и ци-

¹ Эльза — младшая сестра Лили Брик, будущая французская писательница Эльза Триоле.

² Осип Максимович Брик — муж Л. Ю. Брик.

ником, с какой-то зловещей дырой в душе». Название «Тринадцатый апостол» воспринималось вызовом религии и морали. Когда цензоры прочитали поэму, они заявили автору: «Что вы, на каторгу захотели?» Маяковскому пришлось изменить название на «Облако в штанах». Смена названий перенесла основной акцент на поэтическое исследование темы трагического чувства. «Апостольская проповедь» стала звучать как декларация новой концепции личности, в которой любовь связывалась с искусством, религией и политикой.

Поэма открывается прологом, дающим смысловой и эмоциональный ключ, с помощью которого можно войти в сложный мир произведения. Во вступлении автор заявляет о своем отказе от эстетизации реальности, идеализации чувства в духе декадентской литературы. Задача Маяковского — разоблачить красоты эстетствующей поэзии, ее бессилие и пресыщенность, противопоставить ей трагедию истинного чувства:

Нежные!
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый...

В поэме переплетаются трагедия и горькая ирония, оптимизм и «крик» обманутой души. Лирический герой-бунтарь протестует против бесчеловечных отношений, ставших нормой, поэтому призывает и благословляет революцию, надеясь, что она очистительным огнем уничтожит «жирных атлетов», глумящихся над искренним горем, освободит человека от заточения в «городе-лепрозории». Тема города, зараженного пороком, развивается трагифарсовыми образами: «мужчины, залежанные, как больница, и женщины, истрепанные, как пословица».

«Облако в штанах» представляет сложное переплетение многочисленных тем и образов, где неистовство отрицания объединяется с иступленным воспеванием страдания и жертвенности, интимная искренность усиливается мотивом бунтарства. Лирический герой проповедует и обличает с высоты морального превосходства человека бунтующего, убежденного в неизбежности осуществления гуманистического идеала. Протестуя против социальной униженности и изуродованности, Маяковский отстаивает идею человеческой чести, вопло-

щает ее в мольбе к возлюбленной. В этом крике отчаяния и беспомощности интимность лирической исповеди подчеркивается соответствующими изобразительными средствами:

Тело твое
я буду беречь и любить,
как солдат,
обрубленный войною,
ненужный,
ничей,
бережет свою единственную ногу.

В изображении мира «сытых» автор активно использует прием гиперболы и контраста, с предельной наглядностью противопоставляя «любовь-громаду» и пошлые «любовишки». Маяковский является противником «спальной лирики», за благообразным фасадом которой скрывается уродство собственнической страсти и купля-продажа людей. Он отстаивает поэзию «высокой муки», выражает чувства страдающего человека. Лирический герой становится голосом «уличных тыщ», угнетенных жизнью и лишенных языка:

...улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать...

Протест Маяковского против буржуазного искусства выражается в обвинении культуры, утратившей свою связь с людьми, поработенной буржуазной моралью. Отрицание лживости лирической поэзии, увлеченной живописанием мещанских переживаний, выливается в программу нового искусства, в требование к служителям новых муз пересмотреть законы зараженного болезнями мира:

Как вы смеее называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Маяковский ощущает себя провозвестником грядущих перемен, провозглашает свою поэзию знаменем восстания, он готов «вгрызаться в бока» мира, мстить за поруганную жизнь.

Высшим проявлением позиции лирического героя становится мотив самопожертвования:

...вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

Раскрывая четвертую тему поэмы «Долой вашу религию», поэт выступает против церковных догм. Звучит даже вызов Богу. Тема богоборчества получает у Маяковского новую трактовку, отличающуюся от традиций предшествующей культуры. Трагический пафос титанического восстания против «Вездесущего», характеризующий русскую литературу XIX века, сменяется едкой сатирой. Библейские образы подвергаются намеренному и настойчивому снижению. Это художественное решение обусловлено задачей преодолеть символистскую трактовку религиозных образов, развенчать церковную концепцию смирения, добиться реабилитации человека, рожденного для свободы:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!

Глухо.

Вселенная спит,
положив на лапу
с клешнями звезд огромное ухо.



Вопросы и задания

В чем заключается своеобразие композиции поэмы?
Как она помогает раскрыть образ лирического героя?
Какую функцию в поэме выполняет любовная тема и образ Марии?

Как вы понимаете образы-метафоры «окровавленный сердца лоскут», «стои в столетия»? Дополните этот список теми примерами, которые, на ваш взгляд, нуждаются в комментировании.

Можно ли сказать, что весь сюжет поэмы представляет собой развитие трагической метафоры? Какой именно?

С какой целью Маяковский вводит в поэтический язык натуралистические образы и просторечные слова? В чем проявляется выразительная сила слов-неологизмов?

Задания для тех, кому интересно.

В своих программных статьях («Два Чехова», «Как делать стихи?») Маяковский определяет новаторские черты футуристической поэзии:

изменение метра (тонический акцентный стих, при котором ритм организуется речевой интонацией, приблизительным равенством количества ударных слогов в строке);

«изменение отношения слова к предмету, от слова как цифры; как точного обозначения предмета, к слову-символу и слову-самоцели»;

изменение синтаксиса (взаимного «отношения слова к слову»);

изменение лексики;

изменение образности: сдвиг слова «с мертвой точки описывания», сложные ассоциативные метафоры.

Насколько эти черты присущи художественному миру поэмы? Дайте аргументированный ответ.

В каком произведении русской литературы вы встречали тему тотального отрицания? Как решена эта тема в произведении (произведениях) XIX века?

Чем вызвано такое большое количество литературных и культурных реминисценций, аллюзий¹ в поэме? Найдите в произведении скрытые и прямые цитаты и постарайтесь их прокомментировать.



Семинар

«Громада любовь, громада ненависть»

Выполнение этих заданий поможет вам подготовиться к семинару по поэме «Облако в штанах». Мы предлагаем вам ключевые цитаты и вопросы для проведения семинара.

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто...

¹ *Аллюзия* (от лат. — намек) — в литературе, ораторской и разговорной речи: отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни, к какому-либо художественному произведению.

Где глаз людей обрывается куций,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год...

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распал себя на кресте...

И когда мой голос
похабно ухаёт —
от часа к часу,
целые сутки,
может быть, Иисус Христос нюхает
моей души незабудки...

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!..

1. Каким предстает образ лирического героя во вступлении к поэме? Почему личная драма лирического героя приобретает социальное звучание, а потом и космический размах?

2. Покажите, как особенности поэтического стиля Маяковского (гиперболизация, метафоричность, неологизмы, сочетание просторечно-грубой и церковной лексики) способствовали реализации замысла поэмы — «четыре крика четырех частей».

3. Как отражается в тексте поэмы первоначальное название — «Тринадцатый апостол». В чем его смысл?

4. Как реализованы богоборческие мотивы поэмы? Почему лирический герой вступает в конфликт с Богом? Чем он завершается?

«Сплошное сердце».

Не смоют любовь
ни ссоры,
ни версты.
Продумана,
выверена,
проверена.
Подъемля торжественно стих строкопестрый,
клянусь —
люблю
неизменно и верно!

Эти строки обращены к Лиле Юрьевне Брик, ей же посвящено собрание сочинений поэта (за исключением поэмы «Владимир Ильич Ленин»), на страницах которого звучат пронзительные строки о любви. Уверьяем вас, что представление о творчестве Маяковского будет неполным, если не прочесть шедевры его любовной лирики. Поделиться же своими впечатлениями от прочитанного вы можете на страницах сочинения.



Творческий практикум

Подготовьтесь к сочинению по любовной лирике: сформулируйте тему работы, подберите необходимый литературный материал. Сориентироваться в проблеме вам поможет наш план.

Тема любви в творчестве В. В. Маяковского

1. Любовь — это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи, и дела, и все прочее. Любовь — это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться во всем.

2. Неразделенная, трагическая любовь характерна для дореволюционного периода творчества:

а) крик страдания от неразделенной любви перерастает в крик протеста против мира, где деньги и богатство превыше всего («Облако в штанах», 1915);

б) боль лирического героя выливается в протест против бездушного мира, в мечту о чистой любви («Флейта-позвоночник», 1915);

в) неразделенная любовь — «тяжкая гиря», «горечь обиженных жалоб» («Лиличка!», 1916);

г) любви нет места в этом уродливом мире («Человек», 1917).

Лирический герой жаждет огромного, всеобъемлющего чувства, но и обретя его, не перестает быть одиноким и несчастным. Он страдает, но не чувствует безысходности, верит в перемены.

3. Торжество любви над пошлостью окружающего мира:

а) любовь — способность принимать, чувствовать мир («Люблю», 1922);

б) «страшно — не любить, ужас — не сметь», «громада любовь», истинная любовь без «сердце разорвавших мелочей» возможна лишь в будущем («Про это», 1923);

в) любовь заставляет «сердца выставший мотор» работать, она вдохновляет, и «из зева до звезд взвивается слово золоторожденной кометой»; любовь способна «поднимать, и вести, и влечь...» («Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», 1928);

г) любовь — все в жизни человека («Письмо Татьяне Яковлевой», 1928).

4. Новаторство В. Маяковского в трактовке вечной темы.

Этот план написан вашей ровесницей. Мы привели его потому, что он сохраняет «рабочий характер». На этом примере видно, что план — это творческая лаборатория и в процессе работы его можно изменять и дорабатывать. Однако составление плана — необходимый этап в написании любого сочинения, поскольку является основой вашей творческой работы.

«По мандату долга». Читая любовную лирику поэта, вы наверняка заметили, что в его послеоктябрьских стихотворениях намечается новая художественная программа. В частности, это воплощено в известном вам стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», в котором объединяются масштабность и грандиозность событий с бытовыми эпизодами. Фантастический сюжет (солнце приходит на чай к поэту) и развернутые метафорические сравнения утверждают мысль о могуществе искусства и поэта.

Программный характер имеют и стихотворения «Приказ по армии искусства», «Левый марш», «Поэт рабочий». Они свидетельствуют о пересмотре многих идей, выраженных в ранних произведениях. Исчезают мотивы избранничества и жертвенного подвига, утверждается мысль о том, что революционный поэт обязан занимать равное место в ряду свободных тружеников. В произведениях, написанных после Октября, Маяковский не только совершенствует способы поэтической выразительности, он активно ищет новые жанры, которые могли бы воплотить мироощущение человека революционной эпохи.

Лирические и эпические интонации призваны художественно воспроизвести очертания изменяющейся реальности. Поэт намечает новые перспективы и цели искусства, которое должно утверждать грандиозный масштаб социальных дерзаний и устремлений. Автор стихотворений «Юбилейное», «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» рассматривает литературу как часть общего революционного дела, на первый план выдвигая критерии общественной пользы. Лирика поэта становится публицистической и агитационной.

В автобиографии «Я сам» Маяковский выражает готовность выполнять любое дело, необходимое революции. Он работает в «Окнах РОСТА», не пренебрегает фельетонными и другими агитационными формами общения с читателем. Про-

изведения В. Маяковского несут отпечаток реальных распоряжений, которыми регламентировалось поведение людей в пору Гражданской войны. В его словах слышны отзвуки митингов и зажигательных агитационных выступлений, а марши перекликаются со строевой музыкой солдатских оркестров. Жизненное многоголосие облекается в поэзии В. Маяковского в разные по тональности поэтические формы. Поэт свободно переходит в пределах одного стихотворения от патетики к сарказму, от призывной речи к образным зарисовкам.

Стремление к революционному единению, к сплочению единомышленников и борцов находит отражение в атмосфере коллективного воодушевления, деятельного соучастия в преобразовании мира. Пафос ускорения исторического времени передан в «Левом марше»:

Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу истории загоним.
Левой!
Левой!
Левой!

Страстно утверждая новые революционные идеалы, В. Маяковский обращается к жанру сатиры, отвергая все, что может опозлить и дискредитировать «страну-подростка». В стихотворениях «Прозаседавшиеся», «Строго воспрещается», «Канцелярские привычки» обнаруживаются признаки публицистического фельетона. Шаржированные и гротескные зарисовки бюрократических нелепостей увиденны глазами человека, которого покидает невозмутимость, и он приходит в ярость от канцелярской мертвечины. В лирических фельетонах Маяковский использует газетно-журнальный стиль, эстетику «плакатности», каламбур и ироническую насмешку.

Творчество В. Маяковского опровергает целесообразность строгого разграничения лирики на философскую, интимную, гражданскую, в его творчестве вселенские проблемы становятся интимно-личными. Поэт дерзко декларирует единение частного и всеобщего («Письмо Татьяне Яковлевой»).

В поцелуе рук ли,
губ ли,
в дрожи тела
близких мне

красный
 цвет
 моих республик
 тоже
 должен
 пламенеть.

Судьба поэта, пути развития и назначение искусства становятся темой «Разговора с фининспектором о поэзии». Автор провозглашает связь поэтического труда с другими видами деятельности. В стихотворении «Сергею Есенину» выражена убежденность, что поэзия участвует в общем деле переустройства мира и помогает «вырвать радость у грядущих дней».

«Новые поэмы». Этапными произведениями в творчестве Маяковского стали поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос». В поэме «Владимир Ильич Ленин» исследуется феномен современной исторической личности. Многие идеологические акценты и рассуждения автора сегодня видятся ошибочными, однако это не преуменьшает художественной ценности произведения. Поэма представила вождя революции в контексте движения мировой истории, романтически выразительно воссозданы картины революции и эпический образ времени.

К десятилетию Октября В. Маяковский пишет поэму «Хорошо!». За каждой строкой произведения ощущается жизнеутверждающий образ поэта-борца. Психологические и бытовые детали подчеркивают своеобразие индивидуальных судеб и историю страны. Утверждается оптимистическая устремленность в будущее, непременным условием осуществления которого является слияние поэтического «мое» с коллективистским «наше»:

Грудью
 у витринных
 книжных груд.
 Моя
 фамилия
 в поэтической рубрике.
 Радуюсь я —
 это
 мой труд
 вливается
 в труд
 моей республики.

В поэме «Во весь голос», работа над которой была прервана смертью, и произведение осталось неоконченным, главной становится тема назначения поэта и поэзии. По мысли автора, искусство становится бессмертным, когда поэт уподобляется труженику и направляет свое творчество на бескорыстное служение общему делу. В. Маяковский всегда был гражданином, борцом и трибуном, но прежде всего поэтом, готовым до самоотречения отстаивать идеалы своего времени. Эта позиция определила направление его художественных поисков: освободившись от замкнутости лирического мира, поэт воссоздал противоречивую реальность во всем богатстве ее трагических оттенков.

В. В. Маяковский — новатор, наметивший новые пути искусства XX века. Яркая творческая индивидуальность поэта стремилась со всей полнотой воссоздать обобщенную и предельно интимную картину мира, рассказать о героике и катастрофах, воспеть полноту нравственного мира современников и драматическую эпоху, в которой им довелось жить.

«Моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная». Лирической патетикой, энергией душевного порыва в будущее, радостью открытия в настоящем залога грядущего человеческого счастья В. В. Маяковский страстно утверждал нравственные идеалы нового общества. В 1927 году он говорил: «50 процентов моей работы — это сатира...» Обращение поэта к театру объясняется стремлением сделать свои произведения достоянием самых широких зрительских масс.

Феерическая комедия «Клоп» была написана в 1928 году. Как отмечал сам автор, ее создание было тесным образом связано с газетной работой, с циклом стихотворений, написанных на тему борьбы с мещанством: «Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы... Газетная работа отстоялась в том, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная. Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства... Основная трудность — это перевести факты на театральный язык действия и занимательности».

Пьеса «Клоп» отличается агитационными обращениями в зрительный зал. Цитаты из периодики, тексты реклам, лозунги усиливают зрелищно-игровую, откровенно условную осно-

ву построения действия. Соединение сатирической иронии и буффонного комизма составляют характерную особенность содержания феерической комедии.

Сценическое воплощение пьесы было осуществлено с помощью рекламных плакатов, рисунков Маяковского. В первой части спектакля декорации и костюмы отмечены печатью моды 1928 года. Сложности возникли с оформлением второй части. Образ будущего требовал новаторского решения. Во второй части спектакля реклама Маяковского уступила место литым фигурам спортсменов, а на занавесе был изображен силуэт университета со стихами поэта, восторженно приветствующего будущее. Маяковский был убежден, что люди через 50 лет будут спортивными, здоровыми и радостными. Вот почему в сценическом воплощении второй части преобладали воспетые еще футуристами металлические и стеклянные конструкции в единстве стиля с одеждой девушек-ведущих, сменяющие пестроту и безвкусицу моды времен нэпа.

Маяковский однажды назвал своих персонажей «оживленными» тенденциями. Эта мысль отмечает характерную черту драматической поэтики пьесы «Клоп». Каждый из персонажей произносит реплики, носящие саморазоблачительный характер:

Присыпкин. Товарищ Баян, я против этого мещанского быту — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь...

Показательна в отношении мещанской самоаттестации гротескная реплика Розалии Павловны: «Товарищи и мусье, кушайте, пожалуйста. Где вы теперь найдете таких свиней? Я купила этот окорок три года назад на случай войны или с Грецией или с Польшей. Но... войны еще нет, а ветчина уже портится. Кушайте, мусье».

Реплики Баяна построены на нарочито несуразном использовании стандартных словосочетаний канцелярских оборотов речи: «Они молодой класс, они все по-своему понимают. Они к вам древнее, незапятнанное пролетарское происхождение и профсоюзный билет в дом вносят, а вы рубли жалеете».

Герой произносит монолог, его разоблачающий, совершенно не догадываясь о скрытом в нем сатирическом эффекте. Откровенность сатирического приема позволяет зрителю выявить позицию автора, осуждающего отрицательного героя.

В критике мещанства Маяковский был не одинок. Горький в своей первой пьесе «Мещане» обличал паразитизм праздности. В пьесе «Клоп» показана почва, благоприятная для расцвета мещанства в эпоху нэпа.

Маяковский обнажает античеловеческую природу собственника, замкнутого и жиреющего в мещанском уюте. Разоблачая мещанство как социальное явление, автор обнажает сущность обывателя, разворачивает фабулу пьесы в виде опыта «сравнительной зверологии». Маяковский так сформулировал основу сатирической завязки своей пьесы: «Комедия направлена по одной линии... Присыпкина через 50 лет будут считать зверем».

Во второй части пьесы, действие которой датируется 1979 годом, размороженного Присыпкина помещают вместе с клопом в клетку, как «страшного человекообразного симулянта» — представителя вымершего животного вида «обывателиус вульгарис».

Автор высмеивает самоуверенность и наглость Присыпкина, противопоставляет ему образы Молодого рабочего, Уборщика, Изобретателя, Слесаря, которые непримиримы в осуждении романсово-гитарной мещанской лирики и пошлости, окутывающей словесным флером психологию делячества.

Маяковский использует гиперболы, приемы эстрадно-циркового искусства, призванные опровергнуть идиллические мещанские идеалы. Показательны авторские ремарки, рисующие места действия в их сравнительном сопоставлении. Старый мир отмечен зеркалами, бумажными цветами, бутылками. Картины будущего представляют царство техники, покорной человеку, присутствующему в целесообразно организованной материальной культуре.

Автор протестует против фетишизирования вещи человеком: «Не в галстук дело, а в том, что не галстук к нему, а он к галстуку привязан». Примечательно, что эта реплика соотносится с высказыванием Горького: «Не надо думать, что я против роскоши вообще, нет, я — за роскошь для всех, но против идолопоклонства мещан. Делай вещи как можно лучше, они будут более прочны, избавят тебя от затраты лишнего труда, но — «не сотвори себе кумира» из сапога, стула или книги, сделанных тобою, — вот хорошая «заповедь». И было бы

очень хорошо, если б заповедь эту усвоила наша рабочая молодежь».

Одной из главных в пьесе становится идея опасности, исходящей от торжествующего мещанства. Автор осуждает обывателя, высмеивает пережитки старого мира. И все же поспешно утверждать, что Маяковский обольщается по поводу грядущего и очень скорого переустройства человеческой природы. Проходит 50 лет, Присыпкина размораживают, и, казалось бы, теперь его следует воспринимать исключительно как музейный экспонат. Подобный оптимизм чужд Маяковскому. Вуффонно-плакатное заострение конфликта, сатирический пафос произведения не могут быть разрешены победой мечтательного идеала над мещанской моралью.

Горькая ирония автора ощущается в радостном крике Присыпкина, обращающегося в зрительный зал: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю?! Граждане!...»

Комедия завершается. Гости напуганы тирадой Присыпкина, Директор успокаивает их. И начинает казаться, что беспокойство собравшихся было ложным. По Маяковскому, обольщение победы над злом поспешно, умиротворенность от сценического торжества добра обманчива. Последняя реплика произнесена, «обывателиус вульгарис» осужден зрительским смехом, но настойчиво и требовательно звучит гоголевская мысль: «Чему смеетесь? над собой смеетесь».



Вопросы и задания

Какие черты творчества Маяковского нашли отражение в комедии «Клоп»?

Какие краски к портретам действующих лиц добавляют их речевые характеристики?

Приведите примеры использования Маяковским сатирических приемов.

Каково место сатирических произведений во всем творчестве Маяковского?

Задания для тех, кому интересно.

Какие традиции русской драматургии реализовал Маяковский в пьесе «Клоп»? В чем новаторство Маяковского-драматурга?

«Бросить с парохода современности»? Мы закончим разговор о творчестве Маяковского тем же, чем и начали, — размышлением о переоценке ценностей. Применительно к творчеству Маяковского она началась очень давно. О том, что в послеоктябрьский период творил уже другой поэт, поэт, утративший свой собственный неповторимый голос, писали очень многие. Среди них Владислав Ходасевич, фрагмент из «Записной книжки» которого мы цитировали. Борис Пастернак, восторженно принявший раннего Маяковского, так отзывался о позднем творчестве поэта: «За вычетом предсмертного и бессмертного документа «Во весь голос», позднейший Маяковский, начиная с «Мистерии-буфф», недоступен мне... Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий». О творчестве поэта до и после революции очень интересно размышляла Марина Цветаева: «Никакой державный цензор так не расправлялся с Пушкиным, как Владимир Маяковский с самим собой... Маяковский... кончил сильнее, чем лирическим стихотворением, — выстрелом. Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил...» Наверное, никто и никогда точно не скажет, что же конкретно случилось в тот апрельский день, когда прозвучал роковой выстрел. Существует множество версий случившегося, и мы представляем вашему суду лишь одну из них. «Маяковского часто обвиняли в авангардизме, — пишет критик Бенедикт Сарнов, — не только эстетическом, но и политическом. Да он и сам не скрывал, что «оторвался от масс», слишком далеко «забежал вперед», обогнал свое время:

Мне скучно здесь
 одному
 впереди,
 Поэту не надо
 многого.
 Пусть только
 время
 скорее родит
 Такого, как я,
 быстрогого.

Но в этой своей вере в грядущую жизнь «без России, без Латвий» Маяковский был не одинок. Фанатиков новой эры тогда было много».



Семинар Поэты о революции

Этот семинар необычен. Необычен прежде всего тем, что в нем нет привычных вопросов и заданий. Это не значит, что их не придется делать к уроку, разумеется, придется. Просто мы хотим, чтобы вы самостоятельно определили круг вопросов, выносимых на обсуждение, а мы лишь обозначим тему семинарского занятия и дадим небольшой материал для начала вашей работы. В помощь же вам — разделы «Советы библиотеки» и «Для самостоятельного чтения».

Материалы к семинару

Мы предлагаем вам строки поэтов «хороших и разных» о революции.

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, —
Безумствуй, сжигая меня!

А. Белый. «Родине»

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца: вся стихия
Щебечет, движется, живет...

*О. Мандельштам.
«Прославим, братья,
сумерки свободы...»*

Ополчись же на злую сушу,
на огни и хрип кабаков, —
Океан, загляни нам в душу,
смой с ней сажу и жир веков!

Н. Асеев. «Океания»

В стозарном зареве пожара,
Под ярый вопль вражды всемирной,
В дыму неукротенных бурь, —
Твой облик реет властной чарой...

В. Брюсов. «России»

О вихрь, обрывающий фразы,
Как клены и вязы! О ветер,

Щадающий из связей на свете
Одни междометья.

Б. Пастернак.
«Лейтенант Шмидт»



Для самостоятельного чтения

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» о футуризме сказано следующее: «История русского футуризма складывалась из взаимодействия и противоборства четырех основных группировок: 1) «Гилея» — с 1910 года московская школа «будетлян», или кубофутуристов (сборники «Дохлая луна», «Затычка», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас»); 2) петербургская группа эгофутуристов — И. Северянин, Г. В. Иванов, И. В. Игнатъев, К. Олимпов, В. Гнедов, П. Широков; 3) «Мезонин поэзии» — группа московских эгофутуристов «умеренного крыла»: В. Шершеневич, Хрисанф, К. Вольшаков, Р. Ивнев, Б. Лавренев (их сборники — «Вернисаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия»); 4) «Центрифуга» — С. Бобров, И. Аксенов, Б. Пастернак, Н. Асеев, Божидар (их сборники — «Рукоянг», «Второй сборник «Центрифуги», «Лирень»). Трудно предположить, что вы прочитаете произведения всех перечисленных авторов, но — мы уверены — со сборником хотя бы одного из них стоит познакомиться. Если же вам посчастливится и вы увидите первые издания этих сборников, вас ждет настоящее потрясение: ведь сама книга, в которой собраны эти стихи, зачастую больше похожа на произведение графического искусства, чем на поэтический сборник.



Советы библиотеки

Ю. Кричевская. Модернизм в русской литературе:
Эпоха серебряного века.

А. Крученых. Наш выход: К истории русского футуризма.
Литературные манифесты. От символизма до Октября.

Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания.
Ю. Карбачевский. Воскресение Маяковского.

Л. Кассиль. Маяковский — сам.

Ал. Михайлов. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых.

Ал. Михайлов. Точка пули в конце: Жизнь Владимира Маяковского.



ИМАЖИНИЗМ

Образ, и только образ... Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия.

«Декларация», 1919

«Выявление жизни через образ». Имажинизм (от *англ., франц. image* — образ) — литературное течение, которое возникло в России в первое послереволюционное десятилетие. Во многом имажинизм «вырос» из футуризма. Используя те же приемы эпатажа, поэты Вадим Шершеневич, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф и художники Борис Эрдман, Георгий Якулов провозгласили «единственным несравненным методом... выявление жизни через образ и ритмику образов». На первый план в эстетике имажинизма выдвигался образ «как таковой»: не слово-символ в его многозначности, как в символизме, не слово — название вещи, как в акмеизме, не слово-звук, как в кубофутуризме, а слово-метафора. Оно шокировало новизной восприятия, оно соединяло отдаленные по значению предметы или явления.

В. Шершеневич

И ресницы стучат в тишине, как копыта,
По щекам, зеленеющим скукой, как луг.

С. Есенин

Плещет рдяный мак заката
На озерное стекло.
И невольно в море хлеба
Рвется образ с языка:
Отелившееся небо
Лижет красного телка.

В 1919 году была опубликована «Декларация», авторы которой заявили: «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства... Тема, содержание — это слепая кишка искусства — не должны выпирать... из произведений... Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию... должно было погибнуть от истерики». Имажинизм, как и футуризм, был течением авангардистским, отрицающим традиции. Стремление классической литературы к целостности объявляется имажинистами «обанкротившимся», старомодным и не отвечающим новым реалиям действительности. Приверженцы нового литературного течения проповедуют идею «точного языка», предметность и конкретность образа. Тематика их произведений «нейтральная» и несущественная, ей надлежит отступить перед «чистой образностью». За этими декларациями стоит вызов романтической эстетики и гуманистической концепции человека. Имажинисты предлагали отказаться от непосредственного личностного переживания как материала художественного творчества, подражанию природе противопоставляется искусство, основанное на идее логической сконструированности. «Надсодержательность» нового видения мира и человека предлагается имажинистами как самодостаточный поэтический прием.

Назначение поэта-имажиниста сводится к точности изображения, ясности языка, к намеку на некую поэтическую реальность. Это было и слабой и сильной стороной имажинизма. Слабой потому, что имажинисты настаивали на принципиальном разрыве искусства и жизни, сильной — потому, что возвратили поэзии строгость форм.

Интересен и тот факт, что сам термин «имажинизм» был заимствован у англо-американского течения, которое объединило в своих рядах Т. С. Элиота, Д. Г. Лоренса, Э. Паунда. Однако русские имажинисты не считали «зарубежных коллег» своими предшественниками. Это проявилось даже в том, как они писали иноязычное слово: «Я по преимуществу имажонист...» (В. Шершеневич).

Однако, провозгласив идею самоценности слова-образа, а главное — неизбежность антагонизма искусства и реальности, в творческой практике все поэты-имажинисты отступали от своей же теории. Может быть, поэтому и объединение поэтов-имажинистов не было долговечным. Одним из первых о своих расхождениях с собратьями по перу заявил Сергей Есе-

нин. В статье «Быт и искусство» он напишет: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все». Возможно, эта несогласованность и привела к тому, что через три года группа была распущена. «В «Почти декларации»... имажинисты вынуждены были признать, что «малый образ» (слово-метафора, сравнение) должен быть подчинен образам высшего порядка — стихотворению как лирическому целому, «образу человека», сумме лирических переживаний, а характер — «образу эпохи», «композиции характеров». С отказом от принципа автономности «малого образа» имажинизм терял главное основание для самостоятельного существования» (А. Ревякина). Так закончилась очередная попытка русских поэтов «преодолеть» время.



Вопросы и задания

Подготовьте небольшое сообщение, устное или письменное (последнее может быть выполнено в форме небольшой статьи для учебника), о творчестве одного из поэтов-имажинистов.

Задания для тех, кому интересно.

Прочитайте «Ключи Марии» Сергея Есенина и подумайте, почему это произведение было воспринято имажинистами как своеобразный манифест.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР СЕРГЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ЕСЕНИНА

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

М. Ю. Лермонтов.
1831-го июня 11 дня

«Откуда берутся таланты?» Этим вопросом не раз задавались не только исследователи, но и сами писатели. Взятые в кавычки слова принадлежат писателю В. М. Шукшину. Пос-

тавив этот вопрос, он сам же на него и ответил: «От щедрот народных. Живут на земле русские люди — и вот избирают одного. Он за всех будет говорить — он памятлив народной памятью, мудр народной мудростью». Это, на наш взгляд, одна из самых точных и метких характеристик Сергея Александровича Есенина.

Действительно, с именем этого поэта связаны русская история, мироощущение народа, его характер, быт, язык. «Значение Есенина именно в том, что он оказался как раз на уровне сознания русского народа «страшных лет России»... стал синонимом ее падения и ее стремления возродиться. В этом «пушкинская» незаменимость Есенина, превращающая и его грешную жизнь и несовершенные стихи в источник света и добра. И поэтому о Есенине, не преувеличивая, можно сказать, что он наследник Пушкина наших дней», — писал Г. Иванов, русский поэт и критик, уехавший из России после Октября. Его мысль развил другой писатель-эмигрант Михаил Осоргин: «Пусть Пастернак создал или создаст новую школу поэзии, пусть Ходасевич «привил классическую розу к советскому дичку», им и прочим почет и уважение, — но на простых и чутких струнах сердца умел играть только Сергей Есенин, и, после Блока, только его поэзия ощущалась как дар свыше». Вы, наверное, заметили, что авторы этих высказываний говорят о глубинной связи поэзии Есенина и русского национального сознания. Этот феномен творчества поэта очень точно определил один из писателей русского зарубежья, заметив, что лирика Есенина «вступает в соприкосновение с самым сокровенным, тайным уровнем русской души, с тем уровнем, который коренным образом связывает русских с Россией и с собой» (Ю. Мамлеев).

«Над окошком месяц. Под окошком ветер. Облетевший тополь серебрист и светел...» — доносится из приемника. И от пальцев ног, рук, от корешков волос, из каждой клеточки тела поднимается к сердцу капелька крови, колет его, наполняет слезами и горьким восторгом, хочется куда-то бежать, обнять кого-нибудь живого, покаяться перед всем миром или забиться в угол и вырвать всю горечь, какая есть в сердце, и ту, что пребудет еще в нем.

Голосистые женщины с тихим вздохом ведут и ведут про месяц за окошком, про тальянку, что плачет за околицей,

и песнопевец этих тоже жалко, хочется утешить их, пожалеть, обнадежить.

Какая очищающая скорбь! Так написал Виктор Астафьев в «Затесях».

Стихотворение «Над окошком месяц...» было написано в 1925 году, когда путь поэта подходил к концу. Начался он в 1915 году, когда на петербургскую квартиру Блока пришел юноша и, не застав хозяина дома, оставил записку: «Александр Александрович! Я бы хотел поговорить с Вами. Дело для меня очень важное. Вы меня не знаете, а может быть, где и встречали по журналам мою фамилию. Хотел бы зайти часа в четыре. С почтением С. Есенин». Встреча состоялась, а на записке осталась пометка Блока: «Днем у меня рязанский парень со стихами... Стихи свежие, чистые, голосистые, многословные. Язык...»



Вопросы и задания

Как вы понимаете слова Ю. Н. Тынянова о лирических произведениях Есенина: «Его стихи — стихи для легкого чтения...»?

Вспомните известные вам стихотворения С. Есенина. Какие черты художественного мира поэта вы бы выделили как основные?

«Мир, где все живое равноправно». Первым произведением, опубликованным в 1914 году, была поэтическая миниатюра «Береза» («Белая береза под моим окном...»), ее название говорило само за себя. И действительно, в начале творчества Есенин заявил о своей связи с русской природой. Она зазвела в стихах голосами птиц, шепотом листьев, говором ручья, засияла радугой. Поэт ощущал и изображал природу в движении, во взаимосвязи с человеком. Он изображал одно явление с помощью другого: «И, как белки, желтые весны // Будут прыгать по сучьям дней». Каждое явление природы в его стихотворениях наделено собственным голосом: «Поет зима — аукает, // Мохнатый лес баюкает // Стозвоном сосняка» — и собственными красками: «У плетня заросшая крапива // Обрядилась ярким перламутром». Народная мифология послужила источником необычной образности его стихов. Многочисленные есенинские метафоры словно «приручали», «одомашнивали» явления природы, стремясь уподобить их

осязаемым близким, понятным вещам: «Лошадиную морду месяца // Схватить за узду лучей». Зачастую стихотворения поэта были построены как одна большая метафора:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

Есенинский пейзаж был не только глубоко эмоционален, но, если так можно сказать, национален и социален.

Край ты мой заброшенный,
Край ты мой, пустырь,
Сенокос некошенный,
Лес да монастырь.

Избы забоченились,
А и всех-то пять.
Крыши их запенились
В заревую гать.

Под соломой-ризою
Выступил стропил,
Ветер плесень сизую
Солнцем окропил...

Или:

Заглушила засуха засевок,
Сохнет рожь, и не всходят овсы.
На молебн с хоругвями девки
Потащились в комлях полосы.

Собрались прихожане у чащи,
Лихоманную грусть затая.
Загузынил дьячишко ледащий:
«Спаси, Господи, люди твоя»...

Так постепенно в лирику Есенина входит большая тема — тема Родины, на раннем этапе творчества ее раскрытие происходит через пейзажные («Пороша») и бытовые зарисовки («В хате»), описание обычаев («По селу тропинкой кривенькой...»), отдельных эпизодов истории («Песнь о Евпатии Коловрате», «Марфа Посадница», «Егорий») и религиозных традиций («Калики», «По дороге идут богомолки...»). В лирических произведениях складывается облик «страны березового ситца», тот образ русской земли, который в отечественной культуре традиционно связан с именем Есенина.



Вопросы и задания

Обратившись к стихотворениям Есенина, проиллюстрируйте слова одного из исследователей творчества поэта: «Лирику Есенина объединяет система сквозных лирических образов — клен, черемуха, береза, осень. Это не случайность, а эстетический принцип, который сам Есенин объяснил как «узловую завязь человека с миром природы», т. е. единство мира растительного, животного и человеческого, а следовательно, и объяснение жизни своих героев через жизнь природы, сопоставление своих отношений, поступков, настроений с процессами, происходящими в природе».

Задания для тех, кому интересно.

Какая концепция природы сформулирована в эстетическом трактате Есенина «Ключи Марии»? На что она опирается? На какие группы разделил Есенин свои образы в этой статье?

«Тебе, о Родина, сложил я песню ту». «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве», — признавался поэт. Как вы уже увидели, предметом его творчества становится природа рязанской земли с ее голубыми далями, сетью рек, светлой печалью родных полей, поэтическими деталями деревенского пейзажа. Содержание стихотворений Есенина неразрывно связано с самыми прозаическими реалиями быта и грандиозными явлениями бытия, выражающими сущность национального характера. Есенин явился поэтическим наследником творчества Лермонтова: «странная» любовь к Родине воплощается в его художественном мире в поэтизации «кочующего обоза», сливается с бесконечной любовью к «стране березового ситца». Есенин видит свое поэтическое предназначение в служении родной земле, о чем он пишет в стихотворении «Поэт», подчеркивая и названием, и содержанием связь с русской классической литературой. Однако образ Руси в поэтическом мире Есенина отличается многоликостью и разноголосием. Она «задумчивая и нежная», «нищая и веселая». В его поэзии преобладает стремление к романтизации Руси, тяготение к яркой образности, метафорической узорчатости — приемам, которые позднее приведут поэта к имажинизму. Стремление к всеобщей гармонии, к единству всего сущего — важнейший принцип художественного мышления Есенина. В его поэзии мы видим как одухотворенную природу, так и человека, неразрывно с ней связанного.

Но стремление к всеобщей гармонии и понимание невозможности достижения искомого идеала приводят поэта к трагическому пониманию мира, к разладу с самим собой и окружающей действительностью:

Дар поэта — ласкать и корябать,
Роковая на нем печать.
Розу белую с черной жабой
Я хотел на земле повенчать.

Пусть не сладились, пусть не сбылись
Эти помыслы розовых дней.
Но коль черти в душе гнездились —
Значит, ангелы жили в ней.

С началом империалистической войны чувство Родины еще полнее овладевает поэтом. И уже не о чертогах небесных как символическом прибежище для усталой души, мечтает Есенин. В стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная...» он восклицает:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

В этот период Есенин воспринимает себя действительно «последним поэтом деревни». Обращаясь к России, он говорит о крестьянах: «Вот где, Русь, твои добрые молодцы, вся опора в годину невзгод». В любви Есенина к деревне звучат искренние сыновьи чувства. В его стихах неотделимы любовь к матери и к родным местам. Образ родного края претерпевает в творчестве поэта драматическую метаморфозу. В стихотворениях «В том краю, где желтая крапива...», «Устал я жить в родном краю...» тихую и кроткую Русь сменяет тема кандалной Родины. В стихотворении «Синее небо, цветная дуга...» поэт признается:

Только я верю: не выжить тому,
Кто разлюбил твой острог и тюрьму...
Вечная правда и гомон лесов
Радует душу под звон кандалов.

Стремясь найти ответы на трагические вопросы современности, Есенин в поэтических поисках обращается к историче-

ской тематике. В 1921 году он создает поэму «Пугачев», где в драматической форме романтизируется история и личность бунтаря. Эти настроения были созвучны эпохе.

Одновременно с этим зреют в душе поэта сознание обреченности, мотивы усталости, которые получают воплощение в цикле «Москва кабацкая». Это очень точно почувствовал поэт А. Крученых, который написал: «...Внутренняя жизнь Есенина в последние годы была только дорогой к смерти».

Смешная жизнь, смешной разлад.
Так было и так будет после.
Как кладбище, усеян сад
В берез изглоданные кости.

Вот так же отцветем и мы
И отшумим, как гости сада...
Коль нет цветов среди зимы,
Так и грустить о них не надо.

Во многом теми же настроениями проникнуты и «Персидские мотивы», которые принято называть любовным циклом Есенина. Но его герой не только возлюбленный Шаганэ и Лалы, он — философ и человек «скитальческой судьбы». Это поэтическое самоопределение созвучно образу восточного поэта-мудреца, ощущающего радость бытия на грешной земле. В этом цикле «нежностью пропитано» каждое слово, а любовная песня представляется метафорой жизни, короткой и прекрасной.



Семинар

Тема Родины в лирике Есенина

1. Согласны ли вы с мнением критика: «Русь Есенина в первых книгах его стихов — смиренная, дремотная, дремучая, застойная, кроткая, Русь богомолков, колокольного звона, монастырей, иконная, канонная, Китежская. Деревенский уклад, деревенский быт взяты поэтом исключительно с идиллической стороны» (А. Воронский). Какие произведения поэта вы приведете в доказательство или опровержение высказанной точки зрения?

2. Прочитайте стихотворения «Русь», «Край любимый! Сердцу снятся...», «Нивы сжаты, рощи голы...», «Неуютная жидкая лунность...», «Спит ковыль. Равнина дорогая...». Как в них раскрывается тема Родины? Подумайте, почему в лирике Есенина преобладают мотивы грусти и печали по «уходящей Руси».

3. Как воплощается образ лирического героя в стихотворениях о Родине и в «Персидских мотивах»? Какие художественные средства использует поэт для передачи восточного колорита? Как воплощается в системе художественных образов основной композиционный контраст цикла «Персия — Россия»?

4. Как вы думаете, насколько применимы к характеристике лирического героя стихотворений Есенина слова современного богослова: «Человек имеет две родины, два отечества. Одно отечество — это наша земля. И та точка земли, где ты родился и вырос. А второе отечество — это тот сокровенный мир духа, который око не может увидеть и ухо не может услышать, но которому мы принадлежим по природе своей. Мы дети земли — и в то же время гости в этом мире»? Дайте аргументированный ответ.

5. Прочитайте отрывок из стихотворения «Сорокоуст» о жеребенке. Чем отличается этот лирический фрагмент от материала, легшего в его основу? «Ехали мы от Тихорецкой на Пятигорск, вдруг слышим крики, выглядываем в окно — и что же? Видим, за паровозом что есть силы скачет маленький жеребенок. Так скачет, что нам сразу стало ясно, что он почему-то вздумал обогнать его. Бежал он очень долго, но под конец стал уставать, и на какой-то станции его поймали. Эпизод для кого-нибудь незначительный, а для меня он говорит очень много. Конь стальной победил коня живого. И этот маленький жеребенок был для меня наглядным дорогим вымирающим образом деревни и ликом Махно. Она и он в революции нашей страшно походят на этого жеребенка, тягательством живой силы с железной» (из письма Есенина).



Творческий практикум

Главой о Есенине заканчивается большой раздел нашего учебника, посвященный русской поэзии начала XX века, поэтому мы предлагаем вам выполнить одно из заданий. Первое — интерпретация любого из прочитанных самостоятельно стихотворений изученного периода.

Второе — сочинение о «братьях наших меньших» по лирике Есенина. Вы абсолютно свободны в выборе темы и жанра работы. Наша подсказка — круг текстов, которые вы можете привлечь для анализа: «Песнь о собаке», «Собаке Качалова», «Сукин сын», «Корова», «Ах, как много на свете кошек...», «Лисица», а также фрагменты из «Сорокуста», «Я иду долиной, на затылке кепи...», «Я обманывать себя не стану...».



АННА СНЕГИНА (1925)

Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет!»

С. А. Есенин

Лирическое произведение. Во многих отношениях «Анна Снегина» — итоговое произведение поэта, в нем, как в фокусе, сошлись основные темы и мотивы творчества Есенина. В поэме представлена новая точка зрения художника слова на вопросы, которые его волновали в произведениях 1924—1925 годов, обнаруживается и иной ракурс видения исторических событий, и зрелость оценок происходящего в стране.

Поэма открывается монологом возницы. Его слова погружают читателя в атмосферу крестьянского быта. Особое идейно-художественное содержание вкладывается автором в беседу лирического героя с односельчанами. Новаторский характер этой сцены заключается в том, что грандиозные и драматические исторические события — положение в Питере, земельный вопрос, мысли о будущем — излагаются в стилистике поэтического сказа.

В «Анне Снегиной» изображается страна в годы страшных испытаний. Основу поэмы составляют эпические события — германская война, революция, крестьянские волнения, Гражданская война. Драма России показана на фоне печальной истории о несостоявшейся любви. Лирический герой поэмы во многом близок автору, их объединяет мотив личной причастности к происходящему. Не случайно поэма названа именем женщины, с которой связаны юношеские воспоминания лирического героя. Частное, лирическое вплетается в эпический масштаб судьбы Отчизны.

В литературоведении не раз отмечалось влияние поэтической традиции Пушкина на творчество Есенина. М. В. Орешкина указывает на близость звукового облика названий романа Пушкина и поэмы Есенина: «О-негин» и «С-негина» — фа-

милли развертываются в метафорическую переключку поэтов. Сопоставление произведений Пушкина и Есенина позволяет представить мир России в разные эпохи. Два имени — две судьбы. В образе Анны Снегиной воплощается идеал Есенина. Сам поэт, размышляет литературовед В. Турбин, становится Онегиным начала XX века, крестьянским поэтом, ведущим социально-лирический диалог с дворянкой. Он радуется переменам и грустит по тому времени, когда, исполненный надежд, любил и грустил.



Вопросы и задания

Поэма — лироэпический жанр. Как проявляются и взаимодействуют эпос и лирика в поэме «Анна Снегина»?

Выстройте систему художественных образов произведения. Определите центральную фигуру поэмы. Самостоятельно дайте определение термину «поэтический сказ». Приведите примеры из текста, подтверждающие новаторский характер поэмы.

Какие мысли и чувства, близкие Есенину, воплощены поэтом в образах мельника и мельничихи. Приведите примеры из стихотворений Есенина, в которых отразились аналогичные настроения.

Задания для тех, кому интересно.

Выскажите свои соображения о сопоставлении поэмы Есенина и романа в стихах Пушкина. Ответ аргументируйте примерами из текстов.



Творческий практикум

Предлагаем вам план сочинения «Лирический герой поэмы С. Есенина «Анна Снегина».

Напишите сочинение, опираясь на предложенный план. Советуем подойти к работе творчески, т. е. не слепо следовать плану, а соотнести его тезисы с личными впечатлениями. Мы надеемся, у вас получатся очень разные и очень интересные работы.

Лирический герой поэмы С. Есенина «Анна Снегина»

1. Поэма «Анна Снегина» — раздумья о жизни человека на земле в переломный исторический период («Суровые, грозные годы! Но разве всего описать?»):

1) Октябрь и деревня — главная тема поэмы («Шли годы размашисто, пылко... Удел хлебороба гас»);

2) судьба страны передается через судьбу лирического героя («Ты — свойский, мужицкий, наш, бахвалишься славой не очень и сердце свое не продашь»).

II. Развитие образа лирического героя в поэме:

1) отношение героя к войне:

а) восприятие войны как трагического народного бедствия («Война мне всю душу изъела. За чей-то чужой интерес стрелял я в мне близкое тело и грудью на брата лез»);

б) осуждение войны («И сколько с войной несчастных уродов теперь и калек! И сколько зарыто в ямах, и сколько зарокот еще!»);

2) отношение героя к событиям Февральской революции:

а) вихревой характер событий («Свобода взметнулась неистово»);

б) неприятие правительства Керенского («В розово-смердном огне тогда над страной калифствовал Керенский на белом коне»);

в) позиция лирического героя («Решил лишь в стихах воевать. Я бросил мою винтовку... другую явил я отвагу — был первый в стране дезертир»);

3) единение героя с родной природой как высшее наслаждение жизнью («Я думаю, как прекрасна земля и на ней человек»);

4) взаимоотношение героя и крестьян деревни Криуши («Пошел мужикам поклониться как старый знакомый и гость»);

а) взволнованная беседа с мужиками, их вопросы о насущных проблемах вызвали смятение героя («Скажи: отойдут ли крестьянам без выкупа пашни господ?.. Скажи: Кто такое Ленин?»);

б) Прон Оглоблин — деревенский бунтарь, выразитель надежд и чаяний народа, вызывает симпатии у героя:

а) герой пытается помочь Прону забрать землю у Снегиной («И Прон мой ей брякнул прямо про землю, без всяких слов. «Отдай!...»);

б) лирический герой воспринимает Октябрьскую революцию глазами Прона Оглоблина («Как месяц, вкатился Прон: «Дружище! С великим счастьем! Приветствую с новой властью!»);

б) лирический герой и Анна Снегина — тема любви в поэме («Мы все в эти годы любили, но, значит, любили и нас»);

а) романтический образ «девушки в белой накидке» («Он был забавно когда-то в меня влюблен»);

б) первая встреча после долгой разлуки вызывает прилив новых чувств («По-странному был я полон наплывом шестнадцати лет. Расстались мы с ней на рассвете с загадкой движений и глаз»);

в) драматический разрыв, обида, нанесенная герою («Убили Бо-рю... Вы — жалкий и низкий трусишка. Он умер... А вы вот здесь»);

г) призрачность счастья, невозможность возврата прежней любви («До этой осени я знала б счастливую быть... потом бы меня вы бросили, как выпитую бутылку... поэтому было не надо»);

д) образ Анны сливается в восприятии героя с образом ушедшей безвозвратно России («Но вы мне по-прежнему милы, как родина и как весна»);

7) в образе мельника лирический герой видит уходящую теплоту, доброжелательность, открытость русского крестьянина:

а) оценка происходящих событий глазами мельника и его жены вызывает понимание лирического героя («Скатилась со счастья вожжа. Почти что три года кряду у нас то падеж, то пожар»; «Пропала Расея, пропала... Погибла кормилица Русь...»);

8) сложное, неоднозначное отношение лирического героя к революционным преобразованиям как очевидца и участника событий («Суровые, грозные годы! Но разве всего описать?... Чумазный сброд играл по дворам на роялях... Удел хлебороба гас... Владелец земель и скотом, за пару измызганных «катек» он даст себя выдрать кнутом»).

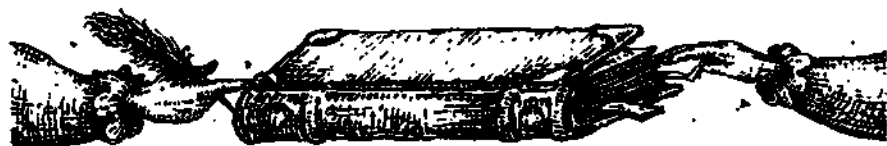
III. Образ лирического героя — связующее идейно-художественное звено эпического и лирического в поэме:

1) основа сюжета не развитие событий, а переживания лирического героя;

2) кольцевая композиция подчеркивает художественную направленность поэмы («Мы все в эти годы любили»);

3) название поэмы концентрирует внимание читателей на эмоциональном состоянии лирического героя («Далекие милые были!.. Тот образ во мне не угас»);

4) центр поэмы — судьба России, переданная через переживания лирического героя и судьбы близких ему людей: Анны Снегиной, Прона Оглоблина и мельника.



ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК (1925)

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шес ноги
Маячить больше невмочь.

С. А. Есенин. *Черный человек*

«Исповедь горячего сердца». «Если бы вы знали... какие чудесные и трогательные стихи написал он... как великолепно его поэма «Черный человек» — так воспринял поэму М. Горький. Действительно, «Черный человек» — одно из са-

мых загадочных, неоднозначно воспринимаемых и понимаемых произведений Есенина.

Работать над ней поэт начал в 1922 году, и в основном она была написана за границей, в феврале 1923 года был закончен первый вариант поэмы. Вновь Есенин обратился к ней лишь в ноябре 1925 года, когда получил предложение от редакции журнала «Новый мир» дать для публикации «новую большую вещь». Нового ничего не было, и поэт вернулся к когда-то отложенной рукописи. Он внес в текст многочисленные поправки, делая его короче и трагичнее. Поэт Н. Асеев вспоминает, как Есенин за две недели до смерти читал свою поэму: «...Творческое лицо поэта, умытое холодом отчаяния, внезапно просветлевшее от боли и страха перед вставшим своим отражением... Маска улыбки и простоты снимается в одиночестве. Перед нами вторая мучительная жизнь поэта, сомневающегося в правильности своей дороги, тоскующего о «неловкости души», которая не хочет ничем казаться, кроме того, что он из себя представляет».

Этой поэме суждено было стать последним крупным поэтическим произведением Есенина. В ней выразились настроения отчаяния и ужаса перед непонятной действительностью, драматическое ощущение тщетности любых попыток проникнуть в тайну бытия. Это лирическое выражение терзаний души поэта — одна из загадок творчества Есенина. Ее разрешение в первую очередь связано с трактовкой образа самого «прескверного гостя» — черного человека. Его образ имеет несколько литературных источников. Есенин признавал влияние на свою поэму «Моцарта и Сальери» Пушкина, где фигурирует загадочный черный человек:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду,
Как тень, он гонится.

Вполне возможно предположить, что этот образ мог прийти не только из пушкинской трагедии. Другим источником трагического образа стала «Записная книжка» современника Пушкина поэта Константина Батюшкова. Известно, что Есенин обращался к этому сочинению. В ней он мог прочесть такие слова: «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, каких много! Вот некоторые черты его характера и жизни... Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти бо-

лен. В нем два человека: один — добр, прост, весел, услужлив, богобоязлив... другой человек... злой, коварный, завистливый, жадный... мрачный, угрюмый и мстительный... Этот человек, т. е. черный, — прямой урод. Оба человека живут в одном теле». Таким образом, «черный человек» Есенина — это трагический феномен раздвоенного сознания, «двойник-самозванец», «фиктивный другой» (*М. Бахтин*). «Черный человек — это двойник поэта, — пишет исследователь Е. Наумов. — Он вобрал в себя все то, что сам поэт считает в себе отрицательным и мерзким».

Эта тема — тема болезненной души, раздвоенной личности — традиционна для русской классической литературы. Она получила свое воплощение в «Двойнике» Достоевского, «Черном монахе» Чехова. Но ни одно из произведений, где встречается подобный образ, не несет такого тяжелого груза одиночества, как «Черный человек» Есенина. Трагизм самоощущения лирического героя заключается в понимании собственной обреченности: все лучшее и светлое — в прошлом, будущее видится пугающим и мрачно беспросветным.

Заслуживает внимания еще одна концепция основного образа поэмы. Ее приверженцы считают, что в этом произведении Есенин обратился к «овечным стариной и многократно использованным фольклором и литературой притчам о черте, бесе, Мефистофеле, нечистом, «лукавом» — многоликом антиподе человека» (*А. Субботин*). Это предположение отнюдь не бесосновательно, если учесть интерес Есенина к демонологическим мотивам в фольклоре и литературе. В этом случае в соответствии с религиозно-мифологической традицией черт, приняв человеческий облик, является человеку в минуты духовного упадка и предъявляет «свиток дьявола», книгу всех поступков и прегрешений человека. И хотя в «мерзкой книге», которую раскрывает перед лирическим героем его ночной гость, нет никаких страшных преступлений, расчет черного человека довольно точен: даже неприятных воспоминаний вполне достаточно, чтобы герой лишился душевного покоя.

Читая поэму, невольно задаешь себе вопрос: черный человек — это смертельно опасный противник поэта или «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»? Трудно дать однозначный ответ на поставленный вопрос, но очевидно одно: «дуэль» с черным человеком, какова бы ни была

его природа, послужила своеобразным духовным испытанием для лирического героя, поводом к беспощадному самоанализу.

Однако в литературном произведении важно не только, что написано, но и как. Тема двойничества выражена на композиционном уровне. Перед нами два основных образа — чистая душа и черный человек, а перетекание монолога лирического героя в диалог с двойником — поэтическое выражение подсознательного. В исповедальной книге, читаемой «прескверным гостем», открываются противоречия мятущегося духа лирического героя. Соотношение монологической и диалогической речи выявляется и в ритмико-интонационном строе поэмы. Жесткий ритм анапеста усиливает мрачные интонации монолога черного человека, а взволнованный хорей способствует выражению диалогической формы мысли и повествования. Поэма заканчивается словами:

Что ж ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало...

Метафора разбитого зеркала прочитывается как аллегория погубленной жизни. Здесь выражена и пронзительная тоска по уходящей молодости, и осознание своей ненужности, и ощущение пошлости жизни.

Однако эта «слишком ранняя усталость» все же преодолевается: в финале поэмы ночь сменяется утром — спасительной порой отрезвления от кошмаров тьмы. Ночной разговор с «прескверным гостем» помогает поэту проникнуть в глубины души и с болью сорвать с нее темные наслоения. Возможно, надеется лирический герой, это приведет к очищению.



Вопросы и задания

В чем вы видите сильные и слабые стороны каждой из предложенных интерпретаций поэмы? Какая из предложенных трактовок образа черного человека вам показалась более убедительной? Почему?

Предложите свою систему вопросов и заданий для анализа поэмы «Черный человек». Возможно, на какие-то интересные повороты в анализе текста вас натолкнут книги, предложенные в разделе «Советы библиотеки».

Задания для тех, кому интересно.

Поразмышляйте о том, как реализовывалась в русской литературе XIX—XX веков тема двойничества. Возможно, это будет сопоставительный анализ или сообщение в классе. Не исключено, что так названа будет ваша исследовательская работа.



Творческий практикум

Мы предлагаем вам провести его достаточно необычно: в форме ролевой игры «Вечер новой поэзии». Продумайте программу вечера, выступления от лица символистов, акмеистов, футуристов и имажинистов, роли, костюмы участников. Погрузиться в атмосферу этих литературных споров вам, как всегда, помогут книги из разделов «Советы библиотеки».



Для самостоятельного чтения

За время работы по нашему учебнику вы, наверное, уже привыкли к тому, что в этом разделе мы рекомендуем вам произведения тех писателей, о которых мы упоминали в наших обзорах. Хотим вас предостеречь: на этот раз речь пойдет совсем о других художниках слова, даже отдаленно не связанных с имажинизмом. А именно о рабочих и крестьянских поэтах.

Дело в том, что в предреволюционные годы — и это в целом очень закономерно — в крестьянской и рабочей среде усиливается стремление к творчеству. Человек массы осознает свою значимость, неповторимость, ярче видит моральные, культурные ценности. Поэтому-то в предреволюционные годы русская творческая интеллигенция интенсивно пополняется наиболее талантливыми представителями «низов». Они не только осваивают и усваивают европейскую культуру, но и привносят культурные традиции, созданные народом.

В похожем на палехскую живопись стихе замечательного поэта Николая Клюева прозвучала мечта о «мужицком рае» — независимой трудовой жизни свободного труженика-земледельца.

Вернуться с оленьего извоза,
С бубенцами, с пургой в рукавицах,
К печным солодовым грозам,
К ржаным и щаным зарницам.
К черемухе белой — женке,
У дитяти — свежей поляны.
Овчинные жаворонки
Поют, горласты и пьяны... —

так начинается одно из его стихотворений. Вместе с Клюевым в литературу пришли Сергей Клычков и Петр Орешин, чрезвычайно самобытные художники слова, которых на исходе 20-х годов станут именовать, как и Сергея Есенина, кулацкими поэтами. Дело все в том, что возникшая в годы Октября организация, гордо именовавшая себя Пролеткультом и ставившая своей целью создание новой — пролетарской культуры, повела непримиримую борьбу против тех писателей, которые казались недостаточно «революционными». Разумеется, в числе первейших противников были и крестьянские писатели. Для многих деятелей Пролеткульта деревня была символом отсталости, забитости, рассадником мелкобуржуазной психологии. Перемены на селе крестьянский и рабочий поэты воспринимали по-разному. Убедитесь сами.

С. Клычков

У окон столб, с него на провод
Струится яблочкин огонь...
И кажется: к столбу за повод
Изба привязана, как конь!
Солома — грива... жерди — обруя...
Все тот же мерин, тот же воз.
Вот только в сторону другую
У коновязи след колес...

М. Герасимов

Когда же гром освежающий хрустнет,
Взвизывая сон и лень,
И над дремотной Русью
Вспугнет стада деревень?
Когда железною плетью —
Рельсами расхлестнет пастух,
Над златосоломной повестью
Загорланит медный петух?
Довольно капала в святцы
С глазниц и лучин вода,
В сердце избы вонзятся
Электрические провода!

Вы наверняка заметили, как разнятся интонации, стиль этих произведений.

Среди пролеткультовцев было немало талантливых поэтов. В их стихах была предпринята попытка преодолеть время и создать поэзию фабричного труда, противопоставить крестьянской, «деревянной», «соломенной», «лесной» природе — природу «железную». Об этом — «Железные цветы» М. Герасимова, «Рубанок» В. Каазина.

Насколько удались крестьянским и пролетарским поэтам своеобразные лирические эксперименты — судить вам.



Советы библиотеки

Есенин в воспоминаниях современников.

Жизнь Есенина: рассказывают современники.

Л. Б е л ь с к а я. Песенное слово: Поэтическое мастерство Сергея Есенина.

А. М а р ч е н к о. Поэтический мир Есенина.

А. М а р и е н г о ф. Мой век. Мои друзья и подруги.

*Русская
литература
первой
половины
XX века*





ЖИВЫЕ ТРАДИЦИИ

Катастрофы не произошло. В последнее время укоренился взгляд на Октябрьскую революцию как на событие, однозначно разрушительное для отечественной духовности. Хотя новизна этого взгляда относительна (вспомните «Беседы с собственным сердцем» митрополита Анастасия), однако во многом такая точка зрения справедлива: следствием социальных потрясений стала гибель целого ряда памятников архитектуры, разграбление сокровищниц и музейных хранилищ, массовое уничтожение и изгнание тех, кто являлся непосредственными носителями и творцами высокой культуры (по некоторым данным, после революции страну покинуло в общей сложности около двух миллионов человек).

Однако катастрофы не произошло. Революция высвободила такую мощную творческую энергию, таившуюся до поры до времени в недрах народных масс, что культурный взрыв 20-х годов по своей значимости оказался сопоставим с эпохой серебряного века. Октябрь 1917 года стал важной вехой в творчестве подавляющего большинства художников: чей-то талант развился, кто-то пережил творческий кризис, но почти всякий стал писать иначе. Появилось немало новых писателей и поэтов, чье дарование, возможно, не смогло бы настолько раскрыться в иных социальных условиях. Возникло такое мощное и далеко не однозначное явление, как советская литература. На одном ее полюсе расположились авторы, готовые самозабвенно воспевать новые идеалы и обличать

прежнее время с его «пережитками». На другом — художники, пытающиеся по возможности объективно разобраться в происшедшем со страной и с ее народом, затронуть важнейшие проблемы и противоречия зарождающегося нового мира.

Литература 20-х годов. Изменение социального строя неизбежно влекло за собой и иные взгляды на литературу. Правящей партией она рассматривалась как одно из важнейших идеологических средств. В первой половине 20-х годов большевики еще не имели мощного воздействия на писателей: иные проблемы казались тогда первоочередными. Многообразие форм литературной жизни было даже закреплено в 1925 году резолюцией «О политике партии в области художественной литературы»: «Партия должна высказаться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области». Большевики брали на себя в основном контролирующие функции, не допуская лишь откровенно, с их точки зрения, «контрреволюционных» выступлений и всячески стремясь поощрять попытки писателей сотрудничать с советской властью. Тогда, с легкой руки Л. Троцкого, появилось даже особое понятие — «попутчик», то есть человек, классово и идеологически чуждый революционному народу, но искренне стремящийся сотрудничать с властью большевиков, участвовать в создании новой пролетарской культуры. Троцкий отводил «попутчикам» незавидную роль: их задачей было поделиться мастерством с пролетарскими писателями, сберечь преемственность советской культуры по отношению к классической, чтобы быть постепенно вытесненными новыми революционными художниками. В разные годы к попутчикам причисляли В. Пастернака и А. Ахматову, М. Зощенко и С. Есенина, даже М. Горького и В. Маяковского.

Относительная свобода творчества привела к возникновению огромного количества разного рода литературных объединений, школ, групп и т. п. Одни из этих группировок были незначительными и быстро сходили на нет, особенно тогда, когда примкнувшие к ним поэты оказывались творчески крупнее, чем сама группа. Так, объединение имажинистов широкому читателю сегодня известно лишь потому, что в него входил Сергей Есенин, конструктивистов запомнили по имени Эдуарда Багрицкого. А кто, кроме специалистов, знает сегодня имена русских экспрессионистов, анархистов-био-

космистов, форм-либристов, эмоционалистов, фуистов и «ничевоков» («группа — два трупа» — издевался над ними В. Маяковский)?

Впрочем, были и весьма значительные группировки, например, сложившаяся на основе различных объединений пролетарских поэтов РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, в которую в разные годы входили такие известные художники, как А. Фадеев, Д. Фурманов (автор романа «Чапаев»), незадолго до смерти — В. Маяковский и др. «Напостовцы» (по названию печатного органа РАПП — журнала «На посту») претендовали на исключительную роль в советской литературе, не гнушаясь «запрещенными методами» борьбы: клеветой, доносом, подстрекательством, грубостью, доходящей до хамства, и пр. Появилось даже новое понятие — «комчванство», обозначавшее презрительное отношение ко всем, кто не соответствовал критериям классовой или идеологической «чистоты». Такое поведение определялось нелепым убеждением рапповцев в том, что «задача строительства пролетарской культуры может быть решена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды» (В. Плетнев).

Желание «выдавить» из литературы писателей непролетарского происхождения, помимо чисто клановых причин, имело и еще одну, тайную, — рапповцы таким образом избавлялись от несомненно более талантливых конкурентов.

Одним из злейших врагов рапповцев на этом поле стал ЛЕФ — Левый фронт искусств, выросший из футуризма («комфута») и ставший его преемником в советской литературе. Лефовцы более категорично, чем рапповцы, порывали с существующими традициями, ратовали за создание на обломках старой культуры нового, революционного искусства, хотя и были избирательнее и чистоплотнее в выборе средств литературной полемики, нежели их противники. Возглавлял ЛЕФ В. Маяковский, к тому времени сделавший окончательный выбор в пользу революции и идеалов создания нового мира и нового человека. В основе ЛЕФ был поэтической группировкой, тогда как другие значительные литературные группы — «Серапионовы братья» и «Перевал» — больше склонялись к прозе.

Вообще, несмотря на большое количество поэтов, 20-е годы, скорее, эпоха эпических, а не лирических форм, о чем с горечью говорил Б. Пастернак: «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». Другими словами, большинство писателей стремились запечатлеть грандиозные события переустройства целого мира, мира окружающего, а не мира чувств и мыслей отдельной личности. Появилось немало произведений, героями которых были народные массы, их движение и перековка (назовем для примера романы А. Серафимовича «Железный поток» или А. Фадеева «Разгром»), а сам человек как индивидуум, как автономная личность ушел на второй план.

Впрочем, так было далеко не для всех писателей. Необыкновенную популярность, особенно в среде молодых авторов, приобретают две прозаические формы — сказовая и орнаментальная. Суть этих явлений можно выразить через следующую словесную формулу: «Отношение к речи как к предмету изображения». Другими словами, для автора вопрос о том, как повествовать, оказывается не менее важным, чем вопрос, о чем повествовать. Стилиевые поиски означали и поиски художественных средств как для выражения своего творческого «я», так и для передачи через речь индивидуальности героя.

Сказовая проза своим развитием прежде всего обязана опытам Н. А. Некрасова и Н. С. Лескова: первый, как известно, достиг совершенства в передаче особенностей речи представителей самых разных сословий и классов, а последний — цветистой речи народного сказителя. Сказ предполагает, что повествование ведется от лица героя-рассказчика, речь которого несет на себе яркий отпечаток и своеобразия личности, и ее принадлежности к определенной среде. Непревзойденным мастером сказовых форм в 20-е годы был М. Зощенко: в его небольших рассказах новая советская реальность не только была увидена глазами человека самого что ни на есть рабочего происхождения, но и передана живым, разговорным, с обилием разного рода неправильностей и «словечек» языком.

Если сказ был нацелен на разрушение привычных границ между устным и письменным, бытовым и литературным словом, то орнаментальная проза — на стирание границ между прозой и поэзией, эпическим и лирическим. Еще одно важное различие: суть сказа в передаче особенностей речи героя, орнаментализм же выражался через подчеркивание своеобразия авторского слога. Несомненно, для орнаментальной прозы большое значение имел опыт древнерусской литературы XIV—XVI веков, а также творчество Н. В. Гоголя. Сюжет отступил здесь на второй план, текст перестал разворачиваться от причин к следствиям, от предшествующих событий к последующим. Отдельные фрагменты связывались по законам ассоциаций. Автор легко мог позволить себе экскурсы в прошлое и будущее, смешение времен и отступления от магистральной линии повествования. Стиль орнаментальной прозы, как правило, был насыщен метафорами, антитезами, другими художественными приемами, он мог особым образом размещаться на странице, чем напоминал язык поэзии. Наиболее ярко склонность к орнаментализму проявилась в творчестве таких писателей, как Е. Замятин, Б. Пильняк, Ю. Олеша.

Один из краеугольных камней литературной полемики тех горячих лет — отношение к фантастике. С одной стороны, многие писатели были уверены, что только фантастика способна угнаться за скоростью тех преобразований, которые переживает современная им действительность. Е. Замятин в статье 1922 года «О синтетизме» писал: «В наши дни единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в *sleeping car*¹ на Марс... И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» Отсюда — активное использование фантастики самим Е. Замятиным («Мы»), А. Н. Толстым («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина»), Ю. Олешей («Зависть»), М. Булгаковым («Роковые яйца», «Собачье сердце») и др. С другой же стороны, левовцы отрицали художественный вымысел вообще и противопоставляли ему так называемую «литературу факта», следуя известной мысли

¹ Спальный вагон (англ.).

Н. Г. Чернышевского о том, что есть такие случаи в жизни, которые достаточно хорошо рассказать, чтобы получилось художественное произведение.



Вопросы и задания

Чем был вызван культурный взрыв начала 20-х годов? Какие наиболее яркие явления характеризуют литературу этого периода?

Почему в 20-е годы лирика отходит на второй план, уступая место эпическим произведениям? Как эта тенденция проявилась в поэзии?

Какие традиции русской классики оказались особенно актуальными для советской литературы 20-х годов?

Задания для тех, кому интересно.

Приглашаем вас принять участие в споре о роли фантастики в литературном процессе 20-х годов. Мы не сомневаемся, что большинство названных выше произведений вами прочитано. Ответьте на вопрос: насколько оправданно внесение фантастики в указанные произведения?

Литература 30-х годов. Уже к концу 20-х годов в советской литературе стали нарастать тревожные тенденции, свидетельствовавшие о том, что писательский труд все больше начинает привлекать к себе «заботливое» внимание и властей, и верных им «компетентных органов». В частности, это выразилось в усилении репрессивных мер против неугодных литераторов. Так, в 1926 году конфискуется номер журнала «Новый мир» с повестью Б. Пильняка «Повесть непогашенной луны»: история командарма Гаврилова, главного героя повести, слишком напоминала судьбу Михаила Фрунзе, одного из крупнейших деятелей революции и Гражданской войны, под давлением партии вынужденного пойти на ненужную ему операцию и погибшего под ножом хирурга. В том же году производится обыск на квартире М. Булгакова, изымается рукопись повести «Собачье сердце». В 1929 году устраивается настоящая травля целого ряда авторов, в том числе Ю. Олеши, В. Вересаева, А. Платонова и др. Особенно разнузданно ведут себя рапповцы, почувствовавшие свою безнаказанность и не останавливающиеся ни перед чем в стремлении очернить своих противников. В 1930 году, затравленный, не сумевший распутать клубок личных и творческих проблем, кончает с собой

В. Маяковский, а отлученный от своего читателя Е. Замятин с трудом добывается разрешения оставить родину.

В 1932 году постановление Центрального Комитета партии «О перестройке литературно-художественных организаций» запрещает любые литературные объединения, в том числе и пресловутую РАПП. Именно по этой причине многими писателями постановление было воспринято с радостью, к тому же все писатели объединялись в единый Союз советских писателей (ССП), берущий на себя все бремя забот по обеспечению их всем необходимым для творчества. Первый пленум оргкомитета писательского союза стал важнейшим шагом в сторону унификации всей советской литературы. Объединение творческих сил страны в единый Союз не только упростило контроль над ними — отлучение от него означало отлучение от литературы, от читателя. Лишь члены ССП имели возможность печататься, жить на средства, добываемые писательским трудом, ездить в творческие командировки и в санатории, остальные же были обречены на нищенское существование. Важным художественным свидетельством тех лет является стихотворение поэта Даниила Хармса, записанное им 28 сентября 1937 года в дневнике:

Так начинается голод:
С утра просыпаешься бодрым,
Потом начинается слабость,
Потом начинается скука,
Потом наступает потеря
Быстрого разума силы, —
Потом наступает спокойствие, —
А потом начинается ужас.

Другой шаг партии по установлению полного идеологического контроля над литературой — утверждение в качестве единого творческого метода всей советской литературы социалистического реализма. Впервые прозвучавшее на собрании литературных кружков Москвы в речи И. М. Тронского, опубликованной 23 мая 1932 года в «Литературной газете», понятие «соцреализм», по преданию, было выбрано самим Сталиным среди предлагаемых вариантов определения нового метода как реализма «пролетарского», «тенденциозного», «монументального», «героического», «романтического», «социального», «революционного» и др. Примечательно, что каждое из этих определений раскрывает одну из сторон ново-

го метода. «Пролетарский» — тематическая и идейная подчиненность задаче строительства пролетарского государства. «Тенденциозный» — идеологическая заданность. «Монументальный» — стремление к масштабным художественным формам (что в литературе, в частности, проявилось в засилии крупных романских форм). Определение «героический» отвечает культу героизма в самых разных сферах жизни (идущему от слов М. Горького «в жизни всегда есть место подвигу»). «Романтический» — ее романтической устремленности к будущему, к воплощению идеала, романтическому противопоставлению мира мечты и мира реальности. «Социальный» и «классовый» — ее социальному подходу к человеку, взгляду через призму общественных (классовых) отношений. Наконец, определение «революционный» передает стремление литературы соцреализма к «изображению действительности в ее революционном развитии».

Это отчасти напоминает «фантастический реализм», о котором говорил Е. Замятин, но смысл его в другом: литература должна изображать не то, что есть, а то, что должно быть, то есть обязательно появиться по логике марксистского учения. При этом отмечается сама мысль, что жизнь может оказаться намного сложнее любых головных построений теоретиков коммунизма и не захочет стать лишь доказательством истинности коммунистической идеи. Таким образом, в понятии «социалистический реализм» ключевым словом оказывается не «реализм» (понимаемое как верность действительности), а «социалистический» (то есть верный идеологии построения нового, еще не бывалого общества).

Вот определение нового творческого метода, данное М. Горьким на Первом съезде Союза писателей в 1934 году: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». Бросается в глаза, что цели литературы далеко выходят за рамки собственно художественных, ведь конечные цели оказываются вполне приземленными — победа над природой, здоровье, долголетие, счастье жить на земле. Идея формирования нового человека проходит сквозной линией через всю советскую литературу. «Какие основные мысли романа «Разгром»? Я могу их опреде-

лечь так. Первая и основная мысль: в Гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все неспособное к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции, отсеивается, а все поднявшееся из подлинных корней революции, из миллионных масс народа, закаляется, растет, развивается в этой борьбе. Происходит огромная переделка людей» — так А. Фадеев передал основную мысль своего известного романа, ставшего своеобразным эталоном произведения социалистического реализма. Обращает на себя внимание выражение «человеческий материал», как и отвлеченные, неконкретные обозначения «все враждебное...», «все неспособное к борьбе...», как будто бы речь идет вовсе не о живых людях, а действительно, лишь о еще не готовом материале, требующем особой обработки.

От многообразия идейно-стилевых течений советская культура пришла к навязываемому ей единообразию и единомыслию: в эпических формах начинает доминировать роман — большое эпическое полотно, с трафаретными сюжетными ходами, системой персонажей, обилием риторических и дидактических вкраплений. Особенно популярна так называемая «производственная проза», зачастую включающая в себя элементы «шпионского» романа (названия произведений говорят сами за себя): Ф. Гладков. «Энергия»; М. Шагинян. «Гидроцентральный»; Я. Ильин. «Большой конвейер» и др. Активно публикуется и проза, посвященная становлению колхозной жизни, и тоже говорящие заглавия: Ф. Панферов. «Бруски»; П. Замойский. «Лапти»; В. Ставский. «Разбег»; И. Шухов. «Ненависть» и др.

Герой мыслящий уступает место герою действующему, не знающему слабостей и сомнений, нравственных мук и даже объяснимых человеческих слабостей. Из романа в роман кочует стандартный набор шаблонных персонажей: сознательный коммунист, сознательная комсомолка, бухгалтер-«недобиток» из «бывших», колеблющийся интеллигент, диверсант, приехавший в советскую Россию под маской специалиста-консультанта...

В середине 30-х годов развернулась борьба с «формализмом», под которым понимался любой поиск в области художественного слова, любой творческий эксперимент, будь то сказ, орнаментальность или просто склонность автора к лириче-

ским медитациям. Советская литература заболела тяжелой болезнью усредненности — естественного следствия унификации. Несмотря на звездопад государственных премий и наград, все меньше публикуется произведений, которые без натяжки могут быть названы крупными событиями в литературе.

Само развитие метода социалистического реализма показало невозможность управлять живым процессом творчества, не убивая самого главного — творческого духа. От официальных критиков требовались сложные пируэты мысли, чтобы «пристегнуть» к официальному методу советской литературы лучшие произведения тех лет — «Тихий Дон» и «Поднятую целину» М. Шолохова, эпопею «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, роман «Петр Первый» А. Толстого и др.

Литература переставала отражать реальность, отвечать на действительно насущные вопросы. Как результат — писатели, не приспособившиеся к новым правилам игры, нередко уходили из «большой литературы» в пограничные сферы. Одной из таких сфер стали детские книги. Произведения для детей Б. Житкова, А. Гайдара, М. Пришвина, К. Паустовского, В. Бианки, Е. Чарушина, Ю. Олеши, писателей группы ОБЭРИУ (Д. Хармса, Н. Олейникова, А. Введенского и др.) нередко затрагивали проблемы, недоступные для «взрослой» литературы тех лет, детская поэзия оставалась чуть ли не единственным легальным способом работать с экспериментальными художественными формами, обогащая русский стих. Другой областью «внутренней эмиграции» для многих авторов стала переводческая деятельность. Следствием того, что многие крупные художники, среди которых Б. Пастернак, А. Ахматова, С. Маршак, А. Тарковский, в этот период имели возможность заниматься только переводами, стало создание высочайшего уровня русской переводческой школы.

Впрочем, у писателей была еще одна альтернатива: подспудно, скрыто от всевидящего ока властей создавалась еще одна литература, получившая название «потаенной». Одни писатели, отчаявшись опубликовать свои самые выстраданные произведения, откладывали их до лучших времен; другие изначально понимали невозможность публикации, но, боясь упустить время, сразу же писали «в стол», для потомков.

Подводная часть айсберга советской литературы вполне соотносилась по своей значимости и мощи с массивом официально разрешенных произведений: среди них такие шедевры, как «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова, «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Реквием» А. Ахматовой и др. Своего читателя эти книги обрели в 60—80-е годы, образуя собой мощный поток так называемой «возвращенной литературы». Однако не следует забывать, что эти произведения создавались в тех же условиях, под влиянием тех же исторических и культурных факторов, что и произведения «разрешенные», и потому они являются органической частью единой русской литературы 20—30-х годов.

Картина русской литературы послереволюционных десятилетий все равно будет также неполной, если не упомянуть еще и литературу русского зарубежья. Страну в то время покинуло множество замечательных писателей и поэтов, среди которых И. Бунин, А. Куприн, И. Шмелев, М. Цветаева и др. Своей миссией они видели сохранение России такой, какой они ее запомнили: даже за много тысяч верст от Родины авторы старшего поколения в своем творчестве обращались к родной земле, ее судьбе, традициям, вере. Многие представители молодого поколения, эмигрировавшие еще совсем юными или же мало кому известными авторами, стремились сопрягать традиции русской классики с новыми веяниями европейской литературы и искусства, присматривались к опытам советских литераторов. Некоторые писатели, как, например, М. Горький или А. Толстой, впоследствии вернулись из изгнания, однако в целом литература русской эмиграции первой волны стала значительнейшим явлением мировой и отечественной культуры, ее неотъемлемой частью. Не случайно первым русским писателем — лауреатом Нобелевской премии в 1933 году стал И. Бунин.

Не все писатели русской эмиграции сумели сохранить и преумножить свой талант в изгнании: лучшее, что было создано А. Куприным, К. Бальмонтом, И. Северянином, Е. Замятиным и другими писателями и поэтами, — произведения, написанные на Родине.

Судьба значительной части мастеров слова, оставшихся в России, сложилась трагично. В поминальном списке русских писателей, погибших в застенках и лагерях НКВД, име-

на Н. Гумилева, И. Бабеля, Н. Клюева, О. Мандельштама, Н. Олейникова, В. Пильняка, Д. Хармса и многих других замечательных авторов. В число жертв эпохи можно включить и А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, М. Цветаеву... Впрочем, ни репрессии, ни официальное забвение не смогли изъять из русской культуры творческого наследия лучших представителей отечественной словесности. «Но нас тут не оставят. // Лет через пятьдесят, // Как ветка пустит паветвь, // Найдут и воскресят», — писал о них Б. Пастернак в стихотворении-реквиеме «Безвременно умершему».

Действительно, картина живого литературного процесса 20—30-х годов будет неполной без творчества писателей, искренне веривших в идеалы социалистической революции и победу коммунизма, тех, кто под гнетом идеологического диктата пытался сохранить свою творческую индивидуальность, нередко ценою свободы и даже жизни, и тех, кто вдали от родины с болью и любовью вспоминал о ней, имея полное право повторить вслед за Э. Гиппиус: «Мы не в изгнании, мы — в послании». Русская литература едина, несмотря на разделившие ее идеологические барьеры и даже государственные границы.



Вопросы и задания

Какую роль отводила коммунистическая партия Союзу советских писателей? Почему большинство писателей поддержало идею разгона литературных объединений и создания единого профессионального союза?

Как вы думаете, почему под знаком борьбы с «формализмом» и «национал-шовинизмом» в советской литературе пресекались любые попытки сохранить национальное или индивидуально-стилевое своеобразие произведения?

Объясните выбор определения «социалистический реализм» для единого творческого метода советской литературы. Чем вызвано было стремление ограничить права писателей на свободное творческое изъяснение?

Задания для тех, кому интересно.

Согласны ли вы с утверждением о единстве трех ветвей русской литературы 20—30-х годов — советской, «потаенной» и «эмигрантской»? Если да, то чем, на ваш взгляд, обусловлено единство этих трех потоков? В чем состоят их существенные различия?



Советы библиотеки

Литература об эпохе 20—30-х годов в ее различных составляющих весьма объемна — и при этом до сих пор недостаточна для глубокого проникновения в дух того времени. Причин тому несколько: еще недавно о многом нельзя было говорить, другое же было искажено в угоду идеологическим схемам. В последнее время нередко вместо объективного критического разбора мы вновь сталкиваемся либо с безудержными восхвалениями, лишенными чувства соразмерности, либо, наоборот, с неистовыми обличениями того, что прежде вполне заслуженно могло казаться явлением значительным. Объективная же оценка литературы этого периода — дело будущего, мы же рекомендуем вам пока познакомиться со следующими изданиями, способными ввести вас в мир этих трагических и прекрасных лет.

В. Агеносов. Литература русского зарубежья (1918—1996).

М. Голубков. Русская литература XX века: После раскола.

История советской литературы: новый взгляд.

С. Шешуков. Неистовые ревнители.

М. Чудакова. Литература советского прошлого.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МИХАИЛА АЛЕКСАНДРОВИЧА ШОЛОХОВА

Я хотел бы, чтобы мои книги помогали людям стать лучше, стать чище душой, пробуждать любовь к человеку, стремление активно бороться за идеалы гуманизма и прогресса человечества. Если мне это удалось в какой-то мере, я счастлив.

*М. А. Шолохов. Речь на присуждении
Нобелевской премии*

«Я работал в жесткие годы». Вокруг имени Шолохова (как вокруг почти всякого крупного художника) изначально существовало немало мифов, связанных с его судьбой. Он и

сам способствовал их распространению, в официальных автобиографиях и интервью давая о себе самые противоречивые сведения. Впрочем, историки литературы смогли установить некоторые факты реальной жизни писателя.

Михаил Шолохов стал свидетелем трагических событий гражданской междоусобицы, скрываясь от белых, чтобы не попасть под мобилизацию, спасаясь от снарядов красных войск, обстреливавших Вёшенскую. Вскоре с родителями он перебрался в станицу Каргинскую. Здесь он стал постоянным участником, что самое важное, автором местного драматического кружка, пишущим революционные пьесы-агитки, такие, как «Денщик и генерал», «Генерал Галифе» и т. п. В течение двух лет юноша перебрал множество специальностей: был учителем, журналистом, милиционером и даже работал продкомиссаром в заготконторе, собиравшей хлеб, который отряды ЧОНа отнимали у крестьян. «Я работал в жесткие годы, 1921—1922 годах, на продразверстке. Я вел крутую линию, да и время было крутое; шибко я комиссарил, был судим ревтрибуналом за превышение власти...» — так рассказывал об этом времени сам писатель, лукавя: известно, что год условно он получил за... своевольное уменьшение налога с многодетных семей. Правдивый в творчестве, Шолохов подчас пытался «выправить» свою биографию, приспособить ее к наступившей эпохе, скрывая свое «нетрудовое» происхождение и даже этот, много говорящий о его смелости и человечности факт искажая в угоду образу революционного писателя.

В конце 1922 года Шолохов перебрался в Москву. Он уже осознал свое призвание и решил попробовать себя в большой литературе. Первый же прозаический сборник «Донские рассказы» (1926) принес начинающему автору достаточную известность: наверняка и вы, если не по книге, то по замечательным экранизациям знаете некоторые из них — «Нахаленок», «Шибалково семя». Известность была закреплена следующей книгой «Лазоревая степь» (1926), так что в станицу Вёшенскую Шолохов вернулся уже настоящим писателем. Здесь будут созданы лучшие его произведения, среди которых первым, безусловно, стоит монументально-эпическое полотно — роман «Тихий Дон». Работа над этой книгой была начата осенью 1925 года и с некоторыми перерывами шла до 1940 го-

да, когда была опубликована последняя, четвертая часть романа. Через сорок лет, в 1965 году, М. А. Шолохов получил Нобелевскую премию за роман «Тихий Дон».



ТИХИЙ ДОН (1925—1940)

Паршивые, бездарные ученики мы у истории...

М. А. Шолохов

Я часто слышу упрек в «жестоком» показе действительности... Я думаю, что плох был бы тот писатель, который прикрашивал бы действительность в прямой ущерб правде и щадил бы чувствительность читателя из ложного желания приспособиться к нему. Книга моя не принадлежит к тому разряду книг, которые читают после обеда и единственная задача которых состоит в способствовании мирному пищеварению.

М. А. Шолохов.

К английским читателям

История создания. Вот как рассказывал историю создания своего произведения М. А. Шолохов: «Начал писать роман в 1925 году. Причем первоначально я не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции. Начал с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Написал 5—6 печатных листов. Когда написал, почувствовал: что-то не то...» Действительно, задуманный 21-летним писателем роман под рабочим названием «Донщина» должен был повествовать об участии донских казаков в корниловском мятеже летом 1918 года. Однако объяснить причины участия донцев в этом походе оказалось невозможным, не рассказав о том, кто же такие казаки, что побудило их не только выступить против Временного правительства, но и потом стать действенной силой в событиях пореволюци-

онного времени и Гражданской войны. Для этого писателю пришлось вернуться назад, к периоду мирной жизни: отправной точкой произведения стал вовсе не осажденный Петроград, а хутор Татарский станицы Вёшенской, время основного действия романа начало свой отсчет с мая 1912 года.

Осенью 1926 года писатель сел за задуманную работу, а уже через год в журнале «Октябрь» вышла первая книга эпоса «Тихий Дон», в 1928 году — вторая, вобравшая в себя некогда отложенные главы «Донщины».

Можно было ожидать столь же скорого выхода третьей книги, однако неожиданно дело затормозилось. Причиной всему оказались возникшие проблемы «нелитературного свойства». В центре повествования третьей книги — восстание казаков 1919 года — слишком болезненная для новой власти тема. Вокруг глав этой книги начинается бурная полемика, нередко принимающая форму откровенных нападок. Писатель и влиятельный литературный функционер Александр Фадеев от лица всемогущей тогда РАПП — Российской ассоциации пролетарских писателей — настоятельно рекомендует автору немедленно, в третьей же книге, сделать Григория Мелехова «нашим»: «Сделай его своим, иначе роман угроблен». В одном из писем, жалуясь на негативную атмосферу вокруг романа, вовсе не способствующую плодотворному творчеству, Шолохов пишет: «...Фадеев предлагает мне сделать такие изменения, которые для меня неприемлемы никак... Я предпочту лучше совсем не печатать, нежели делать это помимо своего желания, в ущерб и роману и себе». Третьей книги читателю пришлось ждать еще несколько лет.

Главный герой произведения Григорий Мелехов, вопреки настоятельным рекомендациям автору, пришел вовсе не к истинному большевизму (да и был ли у него этот путь после всего пережитого?) — а к своему родному дому, к сыну, к оставленной им земле. Вышедший отдельным изданием в 1953 году роман был изувечен ножницами редактора: только в таком, сильно «урезанном» и «дополненном» виде его допускали к читателю, и автору пришлось согласиться с «правкой». Не искаженный цензорскими и редакторскими вмешательствами полный текст своего произведения Шолохов увидит напечатанным только в 1980 году. В собрании сочинений — через пятьдесят лет после его написания и за четыре года до конца жизни.



Вопросы и задания

Романы Л. Н. Толстого «Война и мир» и М. А. Шолохова «Тихий Дон» объединяет весьма критическое отношение к ним «официальной общественности» в начале жизни этих произведений. Как вы думаете, почему?

Об этом же периоде русской истории — начале XX века — А. Н. Толстой написал роман «Хождение по мукам». В нем тоже есть нелицеприятные для большевистской власти моменты, но тем не менее и «Тихий Дон», и «Хождение по мукам» все-таки публикуются. Почему, на ваш взгляд, власть пошла на это?

Задания для тех, кому интересно.

Прочитайте один-два рассказа И. Бабеля из книги «Конармия». Сравните то, как описываются герои у Шолохова и Бабеля. Сделайте сообщение для класса.

Смысл названия и роль эпиграфов. «Ой ты, наш батюшка, тихий Дон!» — так в своих песнях обращаются к великой реке донские казаки. Удивительно ли, что, взявшись за роман о донском казачестве, М. Шолохов первоначально дал ему имя «Донщина», однако с расширением замысла изменил и название своей главной книги. На первый взгляд простое, это название вобрало в себя все смысловое богатство грандиозного романа-эпопеи, стало поистине символом судьбы донцев.

«Степь-матушка, Дон-батюшка» — так говорили казаки, кормильцем величали тихий Дон.

На донском берегу расположился хутор Татарский станицы Вёшенской: «Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. Крутой восьмисажженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше — перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона» — так начинается роман М. Шолохова. Размеренная жизнь земледельца чем-то напоминает течение реки: течет вода — идет время. Немудреные события казачьей жизни сменяют одно другое: пахота, посев, покос, жатва.

Где бы ни странствовал донской казак, по возвращении первым его встретит Дон-батюшка, по-прежнему полноводный и тихий: «Бывало, отслужат казаки в Атаманском полку сроки, — снаряжают их к отправке по домам. Грузят сундуки,

именье свое, коней. Эшелон идет, и вот под Воронежем, где первый раз приходится переезжать через Дон, машинист, какой ведет поезд, дает тихий ход, — самый что ни на есть тихий... он уже знает, в чем дело. Только что поезд выберется на мост, — батюшки мои!.. что тут начинается! Казаки прямо бьются: «Дон! Дон наш! Тихий Дон! Отец родимый, кормилец! Ур-р-ра-а-а!» — и в окны кидают, с моста прямо в воду, через железный переплет, фуражки, шинеля старые, шаровары, наволоки, рубахи, разную мелочь. Дарят Дону, возвращаясь со службы. Бывалоча глянешь, — а по воде голубые атаманские фуражки, как лебедя али цветки, плывут... Издавна такой обычай повелся» (книга II, часть V, глава X).

Циклично природное время, циклична и сама жизнь казака-землепашца, жизнь в целом. Вроде бы всего раз рождается, раз умирает человек — да не раз, с рождением ребенка начинается новый круг его существования. Человек смертен лишь сам по себе — в роду, в своих детях он продолжает себя, обретает бессмертие. Потому так много места уделяет Шолохов истории казачьих родов: Мелеховых, Коршуновых, Листницких, потому так важно для писателя, крепок ли род героя, не лягут ли грехи отцов на плечи детей, как всю жизнь поломало Аксинье двойное преступление, совершенное ее родными.

Историческое время вламывается в казачий курень, срывает казака с родных мест и ведет на войну. Не отсидеться казаку на печи, потому что с малых лет он приучен к седлу и шашке, вспоен рассказами о боевых доблестях донцев, за оскорбление почтет отвод от воинской службы, тем более тогда, когда враг топчет родимую землю. И вот уже меряется жизнь казака не сменой времен года, а учениями да походами, сражениями да подвигами: вспомним, историческое время векторно, однонаправленно. Иным значением в этом контексте наполняется заглавие романа: не река Дон, а земля Донщины, издавна заселенная казаками, имеется в виду, и от века нет покоя этой земле. «Тихий Дон» тогда — оксюморон, взаимопротиворечивое сочетание слов. О том сложены и старинные казачьи песни, взятые Шолоховым эпиграфом к роману:

Не сохами-то славная земляшка наша распахана...
Распахана наша земляшка лошадиными копытами,
А засеяна славная земляшка казацкими головами,
Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами.

Цветет наш батюшка тихий Дон сиротами.

Наполнена волна в тихом Дону отцовскими, материнскими
слезами.

Не тихий — буйный Дон в романе Шолохова: идет братоубийственная война, льется кровь, один за другим гибнут казачьи роды. Как и в старинной песне, бьются казаки за родную землю, щедро поливают собственной и чужой кровью. Что на той крови вырастет? Не тем вспахивают казаки степь, не тем ее засевают: страшные урожаи соберут потом матери да вдовы. Не падит свирепый XX век донских земель: ворвался в каждую станицу, каждый курень, и вот уже, возвращаясь домой, не находят казаки своего дома прежним. Лишь сына да сестру из родных встречает Григорий к моменту своего последнего возвращения в Татарский, навсегда пресекая род Листницких, дотла сожжены курени и «белого» Коршунова, и «красного» Кошевого. Лишь внешне спокоен тихий Дон, никогда не знавший покоя, но в XX век — красный от пролитой крови, соленный от вдовьих и материнских слез:

Речь возговорит славный тихий Дон:

«Уж какого мне все мутно не быть,

Распустил я своих ясных соколов,

Ясных соколов — донских казаков.

Размываются без них мои крутые бережки,

Высыпаются без них косы желтым песком».

Но как ввек не иссякнуть щедрому потоку тихого Дона, так не пресечься и донскому казачеству: многие сложили в бескрайних придонских степях головы, многие покалечены и телесно, и духовно войной, но не убита в казаках воля к жизни. И вот женится, не дождавшись конца войны, Кошевой: хоть и не самый путевый он из казаков, да жена ему досталась отменная, крепкой мелеховской породы. Вот возвращается ранним мартом домой Григорий, возвращается и понимает, что удержало его на этой земле: «Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Замкнулся великий круг великого романа, возвратился главный герой, вернулся ранней весной, когда тает первый

лед и природа уже готова вновь расцвести, словно в первый раз. Носила Григория история по своим полям, ломала судьба, пытаясь вырвать с корнями из этой земли, навсегда лишить казака родины, да Мелехов не Митька Коршунов: не сломать его, не оборвать ниточек, связывающих его с Доном, с его бескрайними степями. Возвращаются понемногу с войны сыны великой реки, возвращаются, чтобы жить на этой земле. А там, где лед отошел от берега, видно, как тихий Дон катит свои живые воды в вечность.



Вопросы и задания

Вспомните, какова роль эпиграфа в художественном произведении. При ответе используйте известные вам произведения.

Проанализируйте, как эпиграфы помогают раскрывать смысл названия произведения.

Как вы думаете, какую задачу ставил перед собой Шолохов, помещая фольклорные тексты в качестве эпиграфов к роману?

Название романа символично. Однако любой символ имеет несколько значений. Используя текст, раскройте многогранность образа тихого Дона.

Своеобразие жанра произведения. Хотя сам автор не стал давать жанрового определения своему произведению, для читателей было очевидно — это роман-эпопея, одна из наиболее масштабных жанровых форм литературы. Эта форма была еще сравнительно новой для русской словесности, и узнавание главным образом произошло потому, что уже существовал своеобразный эталон жанра — роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». Вполне естественно и то, что в своем стремлении запечатлеть целую эпоху в судьбе отечества молодой автор обратился к опыту своего гениального предшественника.



Творческий практикум

Предлагаем вам сопоставить два романа-эпопеи по следующему плану, используя свои знания и опираясь на наш материал.

I. Масштабность временного и пространственного охвата событий, а также отражение в нем переломных моментов в судьбе нации.

Вспомните, где разворачиваются события романов Л. Н. Толстого и М. А. Шолохова, каковы временные рамки «Войны и мира». Какой исторический период охвачен романом «Тихий Дон», с точностью до месяца указал исследователь С. Н. Семанов: «Хронологические рамки романа четко определены: май 1912 — март 1922 года. Это десятилетие делится Октябрем 1917-го на две равные половины: до и после революции (интересная подробность!). Шолохов объял старую и новую Россию, запечатлел народную жизнь на ее грандиозном историческом переломе».

Таким образом, мы видим, что непосредственные события «Тихого Дона» укладываются в десятилетие (вы, конечно, вспомнили, что временные рамки романа «Война и мир» — около полутора десятка лет).

1. Для чего, на ваш взгляд, авторам понадобилась такая точная хронология? Какие художественные задачи это помогает решать?

2. Чем вы можете объяснить такое строгое деление времени в романе «Тихий Дон» на два пятилетия? Каков художественный смысл подобного деления?

Сравните эти два романа-эпопеи с любыми другими известными вам эпическими произведениями русской классики по масштабности отразившихся в них исторических событий, по их временному и пространственному охвату.

II. Судьба героя (героев) дается в неотрывной связи с судьбой их семей, родов и народа в целом. Наглядно это можно проиллюстрировать в виде следующей фигуры:



Здесь мы видим, что самый маленький из треугольников (герой) оказывается только вершиной более крупных фигур, являясь их неотъемлемой частью, сохраняя при этом всю свою значимость. Более того, герой словно бы воплощает в себе важнейшие черты своей семьи, своего рода во всем многообразии его кровных связей, своего народа в целом, его судьба и судьба нации оказываются неразрывно слиты.

Понять важное отличие двух романов можно лишь найдя центрального героя данных произведений. В «Войне и мире» их окажется несколько, в «Тихом Доне» при всей значимости других персона-

жей центральный герой все-таки один — это Григорий Мелехов. И вновь вопросы:

1. Судьбы каких семей в центре авторского внимания в романах «Война и мир» и «Тихий Дон»?

2. Сколько поколений в этих семьях представлено на страницах произведений?

3. Попытайтесь выявить закономерность между числом поколений в семье и авторским отношением к ней. Особое внимание обратите на то, какие семьи пресекаются в романе или автор просто теряет их из виду, а какие показаны в их дальнейшей истории.

4. Какие родственные отношения возникают между данными родами по ходу действия в том и в другом романе? Вспомните эпизоды, когда родственные связи помогают героям.

5. Определите социальное положение героев и их семей, изображенных в романах «Война и мир» и «Тихий Дон», их близость к простому народу и сделайте вывод еще об одном важном отличии этих произведений.

III. Историческая достоверность описываемых событий. Вы помните, что события обоих романов «вписываются» в реальное историческое время, что позволяет исследователям составить достаточно точную хронологию жизни многих героев. Реальны и географические места, в которых разворачиваются эти события. Достаточно указать, что единственным вымышленным названием в романе «Тихий Дон» оказался хутор Татарский, и то потому, что реальный хутор с таким же названием находился не в станице Вёшенской, а несколько ниже по Дону. Вопросы:

1. Важным средством достижения исторической достоверности становится включение в произведение в качестве персонажей наряду с вымышленными и реальных исторических лиц. Найти этих персонажей вам помогут комментарии к романам, обычно помещаемые в конце книги. Вы узнаете, что, к примеру, такие герои «Тихого Дона», как Подтелков или Малкин, действительно существовали.

2. Включение в художественный текст реальных исторических документов: писем, докладов и приказов, карт, списков и т. п. Приведите свои примеры использования этого приема авторами, объясните роль исторических документов в произведении литературы.

Нам остается только сделать вывод: «Тихий Дон» М. А. Шолохова — исторический роман-эпопея, развивающий традиции толстовской эпопеи «Война и мир» на новом историческом и художественном материале.

Время природное и время историческое в романе. Почему именно судьба русского казачества в роковое для России время оказалась в центре внимания автора столь масштабного

произведения? Кажется, ответ лежит на поверхности: этот материал был знаком художнику. Есть причины и куда более глубокие, связанные с тем особым положением, которое традиционно занимало казачество в русской истории. Первое летописное упоминание казаков относится к 1549 году («казак» — от *тюрк.* «удалец, вольный человек»): беглые, а то и просто вольные мужики собирались в дружины, селились, как правило, на окраинных землях Руси, жили набегами на сопредельные земли, собирали дань с купцов, никому кроме своих атаманов, не подчинялись и долгое время даже не имели семей. Однако стремление к оседлости, желание быть хозяином на своей земле взяли свое. С тех пор от Днепра и Терека до Яика и Амура раскинулись казачьи хутора. Их пограничное расположение привело к тому, что вольно или невольно казаки оказались живым заслоном на пути в глубь русских земель и для племен кочевников, и для регулярных войск захватчиков.

Первым привлек казаков в качестве союзников еще Иван Грозный (вспомним участие дружины Ермака в походе на Казань или против крымского хана). Петр Первый их не жаловал, а вот Екатерина II наделила казачество серьезными привилегиями: освободила от крепостного гнета и многих налогов, отдала в полное владение занимаемые им земли, допустила элементы казачьего самоуправления и многое другое. Казаки же исправно поставляли в царские войска за свой счет снаряженных и обученных воинов: надолго запомнились Наполеону конные рейды казаков по тылам его войск. Впрочем, не всегда казаки выступали на стороне власти: Степан Разин, Емельян Пугачев тоже были казаками. Привилегированное положение казаков обусловило и возникновение зримой грани между ними — и простыми мужиками, «хохлами», представителями других национальностей, делящих с казаками исконно принадлежавшие им земли. Войсковая дисциплина, строгость нравов и с детства прививаемое трудолюбие, помноженные на щедрость казачьих земель, способствовали тому, что казаки традиционно были крепкими хозяевами: бедность в их среде вызывала неприятие. Усилилось это разделение, когда казаков стали использовать в качестве полицейских войск для усмирения бунтов и политических выступлений.

Таким образом, революции практически нечего было дать казакам: в большинстве своем в земле они недостатка не знали, обиженными властью себя не чувствовали — наоборот, верой и правдой готовы были ей служить. К тому же казачество с трудом вписывалось в привычные марксистские схемы, объяснявшие историю как классовую борьбу — извечную борьбу угнетателей с угнетенными. Действительно, крепостного права казаки не знали, в основном честным трудом наживали свое состояние, разве что использовали наемных работников (как, скажем, семья Коршуновых в романе), да и то многие справлялись своими силами (как семья Мелеховых), так что ни эксплуататорами, ни эксплуатируемыми быть не могли. Все, что нужно было казаку, это возможность спокойно заниматься своим главным делом — трудиться на земле. Однако это оказалось невозможно.

Сама история казачества привела к тому, что всякий казак выступал как бы в двух ипостасях. С одной стороны, он землепашец — человек, живущий в гармонии с природой и кормящийся от ее плодов. А вы знаете, что для людей, живущих на земле, само время словно бы течет по кругу — оно циклично. Из года в год в жизни крестьянина повторяются одни и те же события: пахота, сев, жатва и сбор урожая. Этот природой заведенный порядок заставляет человека привыкать к размеренному ритму природных циклов. Сама жизнь здесь воспринимается как цикл: от весны-рождения к зиме-старости, смерти. Любое событие, вторгающееся в естественный порядок (будь то стихийное бедствие или война), воспринимается как его нарушение и переживается очень болезненно.

Однако казак, в отличие от обычного крестьянина готов к переменам: военные сборы или походы отрывают его от земли, вырывают из природного цикла, погружая в стихию исторического времени. В отличие от природного (циклического) историческое время — векторно: оно направлено вперед, его события мало связаны с временами года и не повторяются. Казак обязательно должен был пройти воинскую выучку. Даже вдали от родного дома любой из них знал, что однажды вернется к привычным занятиям, в кругу семьи залечит полученные на войне как телесные, так и душевные раны.

Эти две ипостаси казака — земледельца и воина — и обусловили собой трагическую судьбу казачества в годы револю-

ции и Гражданской войны. Казачество изначально вынуждено было принимать участие в разворачивающихся исторических событиях, поскольку оказалось не только объектом, материалом истории, но и ее субъектом, действующей силой. Показателен здесь разговор Григория Мелехова с его бывшим другом, а ныне заклятым врагом большевиком Мишкой Кошевым:

«— Ежели б тогда на гулянке меня не собирались убить красноармейцы, я бы, может, и не участвовал бы в восстании.

— Не был бы ты офицером, никто б тебя не трогал.

— Ежели б меня не брали на службу, не был бы я офицером... Ну, это длинная песня».

Действительно, в том-то и трагедия казака, что развернувшиеся после революции события поставили перед ним не выбор между участием или неучастием в этих событиях, а выбор между противоборствующими сторонами, ни одна из которых не была по-настоящему близка большинству казаков. Именно отсутствие общей правды в этой борьбе и обусловило метания большинства казаков, в том числе и Мелехова.

История с ее неумолимой логикой поставила вопрос о дальнейшей судьбе казачества, оказавшегося между двух жерновов. Однако истории в романе противостоит не менее, если не более, могучая сила — природа. Мы видим, как неумолимо вмешивается история в размеренную жизнь земледельцев: в запустение приходят хутора, не сеется и не убирается хлеб, поля вытаптываются конницей, сами хлеборобы с оружием в руках пребывают далеко от родной земли. Природа оказывается способной корректировать неумолимую поступь исторического процесса: как только дело к весне, к поре сева, все неохотнее воюют казаки, все больше оставляют полки и самовольно отправляются по домам. Именно тяга к земле стала причиной провала вёшенского восстания: пролетарские отряды большевиков не знают власти земли и с одинаковым рвением готовы воевать и весной, и осенью.

Образно говоря, столкнувшись, природное (циклическое) и историческое (векторное) время в романе закручивается в спираль, сохраняющую признаки и повторяемости, и необратимости. Проходит эта спираль в романе через хутор Татарский. Восемь раз возвращается Григорий Мелехов в родной курень и почти всякий раз замечает перемены в укладе дома и всего ху-

тора. По сути дела, жизнь большинства главных героев романа (Аксиньи и Натальи, Митьки Коршунова и Мишки Кошевого) представляет собой историю их ухода и возвращения назад, домой. Вернувшись, они видят перемены, исподволь подтачивающие вековой уклад казачьей жизни. К чему приведут эти изменения? Какой видит дальнейшую судьбу казаков автор? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо дочитать роман до конца.



Вопросы и задания

Опираясь на учебник и дополнительные материалы, подготовьте небольшое сообщение об истории русского казачества, его укладе и традициях.

Какие сцены и эпизоды казачьей жизни особенно близки писателю, являются свидетельством нормальной жизни? Опровергните примерами из текста распространенное мнение критиков, что Шолохов идеализирует казачество. Как вы думаете, почему незадолго до революции в среде казачества особенно усилились стремления к автономии, вплоть до отделения от России и создания Донской республики? Отразились ли эти настроения в романе М. А. Шолохова? Как политика властей способствовала отчуждению казачества от других национальностей и даже от русского народа?

Обратите внимание, в ком находит поддержку Штокман, когда поселяется на хуторе Татарском. Почему большинство казаков с недоверием воспринимают его рассказы об истинной истории казачества?

Задания для тех, кому интересно.

Можно ли говорить о том, что у двух великих романистов — Л. Толстого и М. Шолохова — сходная проблематика или же она принципиально разная?

Главный герой и система персонажей. Л. Н. Толстой по поводу своего романа-эпопеи «Война и мир» писал, что у художника, создающего произведение на историческом материале, и собственно историка — разные творческие задачи. Если историк стремится к объективной передаче событий, то художника интересует прежде всего человек, принимающий в них участие, мотивы его поступков, ход мыслей, движение чувств. Недаром в романе М. Шолохова «Тихий Дон», развивающего лучшие традиции толстовской эпопеи, так много действующих лиц. Именно из судеб людей складывается исто-

рия в художественном произведении, из их субъективных точек зрения на нее — глубина и многоплановость осмысления исторических событий. Однако как Дон является своеобразным стержнем, на который нанизывается большинство происходящих в романе М. Шолохова событий, так среди героев «Тихого Дона» именно Григорию Мелехову выпадает быть нравственным стержнем произведения, воплощением основных черт мощного народного духа. Судьба Григория стала символом трагических судеб русского казачества вообще. И поэтому, проследив весь трагический жизненный путь Григория, начиная с истории рода Мелеховых, можно не только вскрыть причины его бед и потерь, но и приблизиться к пониманию сущности той исторической эпохи, глубокий и верный портрет которой мы находим на страницах «Тихого Дона», многое понять в трагической судьбе казачества, да и русского народа в целом.

Действительно, немало унаследовал Григорий от своего деда Прокофия: и вспыльчивый и независимый характер, и способность к нежной, самозабвенной любви, не замечающей косях взглядов «доброхотов». Кровь бабки-«турчанки» проявилась не только во внешнем облике Григория, она играла в его жилах и на полях боев, и в строю перед заносчивым офицером. Такая связь характера героя с его родословной очень важна для обновленного реализма XX века: еще в XIX веке считалось, что только среда формирует личность. Впрочем, определяющее влияние среды не отрицается и Шолоховым. Воспитанный в лучших традициях русского казачества, Мелехов смолоду берег казачью честь, понимаемую им шире, чем просто военная доблесть и верность долгу. Главному герою «Тихого Дона» присущ своеобразный «иммунитет» против всякого рода двуличия: он не делит свою любовь между женой и Аксиньей, не участвует в казачьих грабежах и расправах. Григорий — цельная личность, словно вырубленная из одного куска, и это в эпоху, требующую от человека прежде всего умения приспособиться, скрывать свои чувства, жить «двойной жизнью», в эпоху, одно за одним посылающую Мелехову испытания, чтобы либо уничтожить, либо сломить непокорного, гордого казака.

Первым таким испытанием становится для Григория его страсть к Аксинье: он не скрывал своих чувств, готов был от-

ветить за их «незаконность» в казачьей среде. Хуже для еще юного казака было бы тайком, как вор, посещать «жалмерку». Однако, почувствовав естественную для нормального казака тягу к семье, к своему хозяйству, он порывает с Аксиньей, уступает ее мужу, весь отдается созданию своего гнезда с Натальей, пришедшейся ему по душе и статью, и трудолюбием. Тем не менее он оставляет хутор и уходит с Аксиньей в Ягодное, предпочитая скорее не соответствовать расхожему образу казака, чем отказаться от самого себя, от своего нравственного чувства.

Столь же цельным будет и поведение Григория на войне. Честно выполняя свой казачий долг, он не прятался за спинами товарищей, но и не кичился безрассудной храбростью. Четыре Георгиевских креста («полный бант»! — высшая для солдата награда) и четыре медали — вот ценное свидетельство того, как держал себя Мелехов на войне. Не только его награды, но и те подвиги, что он совершил (захват гаубичной батареи, спасение офицера), говорят о том, что Григорий не такой, как все, заметно выделяется в среде прочих казаков, хотя и лишен налета «сверхчеловеческого», столь заманчивого, к примеру, для Евгения Листницкого, тоже храброго воина. На войне центральный персонаж романа М. Шолохова отдаленно напоминает героев древних эпосов (недаром, должно быть, «мелех» с тюркского переводится как «царь»).

Литературоведы отмечают, что те неизбежные убийства, что вынужден совершать Григорий в бою, совершаются им в честном поединке. И долго не мог простить себе Мелехов того безоружного австрийца, которого зарубил он в запальчивости; в другой раз падает он в отчаянии на сырую землю, словно прося у нее душевных сил, после того, как ворвался он в ряды мечущихся в панике матросов и в одиночку рассеял их.

Убийства претят душе Григория: все, о чем он мечтает, — вернуться в родной курень, заняться любимым хозяйством. Он казак, за свою доблесть произведенный в офицеры, вынужден разрываться между тягой к родной земле и долгом воина, между тоской по дому и семье и роковой страстью к Аксинье, а впоследствии и между осознанием своей кровной связи с казачеством и смутным чувством, что казаки заблудились в лабиринтах истории. Григорий мечется меж двух лагерей, пыта-

ясь понять, на чьей стороне истина, он чувствует, что и у красных, и у белых есть своя правда. Но ни тем ни другим Мелехов, с его обостренным чувством несправедливости, не нужен. Его в равной степени потрясает и убийство подтелковцами пленного Чернецова и белых офицеров на станции Глубокая, и казнь Подтелкова и Кривошпыкова «со товарищи» в Пономаревом. Не приживается он в среде белых офицеров, презирающих новоявленного командира дивизии. Но и красные боятся и ненавидят Григория, не разбираясь, почему и как тот стал офицером.

Трагедия Григория Мелехова — это трагедия русского казачества в целом. Казаки никогда ни перед кем не ломали шапок, жили обособленно, изолированно от остального мира, ощущая некоторую свою исключительность, особенность и стремясь ее сохранить. И белые, и красные для большинства рядовых казаков — «иногороднии», принесшие на донскую землю разлад и войну. На чьей бы стороне казаки ни воевали, им хочется одного: вернуться в родной хутор, к жене и детям, пахать землю, вести свое хозяйство — вот их основная идеология, а вовсе не «мировая революция» и не реставрация прежнего строя. Вихрь истории ворвался к ним в курени, сорвал казаков с родных мест и бросил в самое пекло братоубийственной войны — войны во имя идеалов малопонятных, а то и чуждых большинству простых казаков. И не скрыться казаку от войны ни в доме, ни в лесу, потому что с детства он приучен сидеть в седле и держать шашку, с детства привык быть свободным. Как бы ни мотала казака война, если не омертвела его душа, — жива в ней тоска по земле, и вопреки всему возвращаются казаки в хутор.

Григорий вернулся домой. Семь полных лет носило его войной, восемь раз возвращался он домой, потеряв за это время восемь родных ему человек, да и сам 16 раз был ранен и контужен. Многое изменилось в хуторе, изменился и Григорий: из живого, вспыльчивого паренька превратился в сдержанного, седого, смертельно уставшего мужчину, думающего только о покое в стенах родного куреня. Мало у него надежды уцелеть; может, несмотря на грядущую амнистию, и вовсе ее нет. Впрочем, это неверно, потому что сын, которого держит Мелехов на руках, и есть его надежда, последняя ниточка, привязывающая Григория к жизни. Нет особой вины Григория в

том, как сложилась его судьба, не он выбирал время, в котором жить. Надломлен Мелехов, но не сломан, покалечен, но не изуродован войной, как, например, брат его жены Митька Коршунов или большевик Илья Бунчук. Не кривил он душой, а если где и пошел против совести, то до конца расплатился с собою за это. И Мишатка, сидящий на руках отца, лучшая награда ему за все от неласковой судьбы.



Вопросы и задания

Как в Григории Мелехове преломились родовые черты характера? Какие типичные черты казачества воплотились в его образе? Как вы думаете, почему один из талантов, отмеченных автором в Григории, это умение петь? Сопоставьте портретные описания Петра и Григория, Аксиньи и Натальи. Подумайте, насколько различия внешности героев показывают различия их характеров.

Патриархальные устои казаков не были настолько жесткими, чтобы родители, не спрашивая согласия детей, выбирали им пару. Почему же Григорий с его строптивым характером не противился воле отца, женись на Наталье?

Как характеризуют Наталью и Аксинью их первые семьи, из которых они и были взяты замуж? Узнайте в словаре имен значение имен Наталья и Аксинья, объясните выбор автором имен героев.

Задания для тех, кому интересно.

В чем принципиальное отличие Григория Мелехова от центральных персонажей романа Л. Н. Толстого «Война и мир»?

Прокомментируйте следующие слова литературоведа В. В. Петелина: «Типичность Григория Мелехова именно в том, что судьба его соответствует общему ходу объективного процесса, и это является самым важным признаком трагического героя. Носитель трагического конфликта должен быть символом того, что совершается с той частью народа, к которой он принадлежит».

«Мысль семейная» и «мысль народная» в романе. Известны слова Л. Н. Толстого о том, что в «Войне и мире» выражена «мысль народная», а в «Анне Карениной» — «мысль семейная». Но вы, безусловно, понимаете всю условность подобного «разделения»: «мысль народная» и «мысль семейная» нашли свое единое воплощение в обоих романах Толстого. Роман М. Шолохова «Тихий Дон» также соединяет эти темы.

Как вы помните, отношение Л. Н. Толстого к войне было сложным. Он одним из первых в мировой литературе (одновременно с французским писателем Стендалем) показал истинное, негероическое лицо войны в «Севастопольских рассказах», разоблачил театрализованность наполеоновских сражений в романе «Война и мир». Однако во взглядах на причины войны писатель был фаталистом, считая, что объективный ход истории непостижим для человека. Более того, справедливая, освободительная война для писателя имеет высокое значение, так как способна сплавлять нацию, разрушать условные социальные и культурные перегородки между людьми. Единым «миром» выступает русский народ против Наполеона, в одном строю оказываются мужик Тихон Щербатый и князь Андрей Болконский, «графинечка» Наташа Ростова, сбрасывающая свое приданое с подвод, чтобы уложить больше раненых, и полководец Кутузов, мудро выжидающий, когда сила народного гнева превысит мощь и профессионализм захватчиков.

В отличие от Толстого М. А. Шолохов однозначно и категорически не приемлет войны — ни Первой мировой, ни тем более братоубийственной Гражданской. Главное его обвинение войне состоит в том, что она разрушительна для основы основ человеческой жизни — для семьи. Вспомним, что повторное сближение Григория и Аксиньи произошло после того, как герой вновь вынужден был оторваться от семьи и детей, чтобы сражаться со своими же кровными братьями. Война отняла у Дарьи ее мужа, и покатила молодая женщина по наклонной, все более теряя чувство ответственности перед домом и семьей. Война провела непреодолимые границы через хутора и курени казаков. Мишка Кошевой убивает деда Гришаку, палит курень Коршуновых; озверевший Митька Коршунов, растерявший остатки души в карательных операциях, в отместку вырезает семью Кошевого (после этого случая автор теряет интерес к Митьке: мы не знаем, как сложилась его дальнейшая судьба). Сколько зарождающихся семейных пар погубила война! Большевик Илья Бунчук и Анна Погудко, дворянин Евгений Листницкий и вдова его друга Ольга Николаевна, овдовевший Григорий Мелехов и Аксинья. Война по Шолохову — губительна для народа, по-

сколько заставляет брата идти на брата, опустошает человеческие души, рушит семьи.

Но несмотря на это, именно в семейных, кровных узлах видит писатель спасение от разрушительной стихии братоубийства. Любовь соединяет Дуняшу Мелехову и некогда друга, а ныне заклятого врага Григория — Мишку Кошевого. Причем Дуняша, любя своего мужа, тем не менее предупреждает брата о грозящей ему смертельной опасности, а затем, в отсутствие Григория, воспитывает его детей. Да и Мишка не переносит свою ненависть к Григорию на его сына, может быть, не случайно названного автором Мишаткой. Ильинична, некогда проклявшая убийцу своего сына Петра, жалеет Кошевого, когда он остается круглым сиротой, принимает его в своем доме. Вообще, именно женщине выпадает в романе Шолохова невыносимо тяжелая, но достойная доля — соединять распавшиеся звенья кровных связей, примирять противников, спасать душевно искалеченных войной мужчин.

«Мысль семейная», как она выражена в эпопее Шолохова, отвечает и на один из самых тяжелых вопросов, заданных его произведением: какова будет судьба казачества после братоубийственной войны? Исчезнет ли казачество как неотъемлемая часть русской нации или сохранит свои традиции, уклад, нравственные принципы?

Еще в самом начале романа, говоря об истории семьи Мелеховых, автор произносит загадочную фразу, вызвавшую немало насмешек у критиков: «Отсюда и повелись в хуторе горбоносые, диковато-красивые казаки Мелеховы, а по-уличному — Турки». Вроде бы, кроме Пантелея Прокофьяча и Григория, ну, может, еще Дуняши, и нет пока «турок» в Татарском. Но Шолохов не ошибся. О том, что вопреки всему не оборвался род Мелеховых, говорит писатель, и последние строки романа разъясняют эту загадочную фразу. Конечно, многое в укладе казачества теперь будет иначе, немало казачьих родов пресеклось, выродилось, однако само казачество выстояло — и выстояло прежде всего благодаря присущей ему семейственности, уважению к родственным связям и любви к детям.



Вопросы и задания

Как характеризует героев романа история их семей?

Как меняет молодых казаков военная служба вдали от дома?

Сравните первое и второе убийства Григорием врага в бою. В чем принципиальная разница этих событий для Григория и для автора?

Выделите главные, по мысли автора, причины, приведшие к восстанию казаков на Дону. Насколько мотивы, побудившие казаков выступить против большевиков, отличались от мотивов контрреволюционной борьбы «добровольцев»?

Проанализируйте сцены казни (Петра Мелехова, Котлярова, Лихачева и др.). Имеет ли значение для автора, к какому из лагерей принадлежат жертвы?

Выделите эпизоды, свидетельствующие об изменении отношения казаков к хозяйству с приходом войны на их землю. Что, вопреки всему, осталось в казаках неизменным?

Какую роль в романе играют женские образы? Соберите материалы об одном из женских образов по следующему плану:

- а) что известно о родительской семье героини;
- б) как характер героини проявляется в отношении к мужу, детям, семье;
- в) какое влияние на судьбу и характер оказали трагические события послереволюционного времени;
- г) авторское отношение к героине.



Семинар

Природа и человек в романе

Природа в художественном произведении часто является не просто фоном, на котором развиваются описываемые события. Роман «Тихий Дон» — не исключение: само название произведения говорит о том, насколько важны в нем образы природы. Можно сказать, что природа — самостоятельный герой «Тихого Дона» со своей судьбой и своим характером.

I. Природа может принимать непосредственное участие в жизни человека: предвещать различные события, предупреждать о надвигающейся беде. Какие явления в природе и происшествия в казачьей среде говорят о надвигающихся грозных событиях? Вспомните, в каком произведении древнерусской литературы автор использует образы природы для того, чтобы предостеречь своих героев, приоткрыть завесу над ожидающей их трагической судьбой. Сопоставьте описа-

ния природы в первой и третьей частях романа. В чем они отличны и чем обусловлено их различие?

II. Значительно более тонкое использование образов природы в их связи с жизнью человека мы обнаруживаем там, где писатель использует прием психологического параллелизма. Суть его — в неявном сопоставлении явлений из жизни природы и человека, когда нет прямых уподоблений, сравнений с помощью союзов «как» или «будто». Этот прием М. Шолохов заимствовал из фольклора, где психологический параллелизм является одним из основных средств выразительности. Как писал великий русский фольклорист А. Н. Веселовский, суть параллелизма заключается в следующем: «Картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего».

Истоки использования этого приема в тех временах, когда человек еще не чувствовал разобщенности с окружающим миром, ощущал себя неотъемлемой частью природы, в ее жизни находя соответствия тем событиям, которые происходят и в его судьбе.

1. Проанализируйте сцену, в которой Аксинья находит в траве цветок ландыша: «По дороге обратно, в Вёшенскую, отойдя на приличное расстояние от боевых траншей, когда звуки природы окончательно пересилили звуки войны, на открытой поляне присела Аксинья передохнуть. Прислушиваясь к сокровенному звучанию мира, отыскивала по томительному и сладостному аромату цветок ландыша. Оставаясь по-прежнему благоухающим и нежным, ландыш заметно поддался будущему увяданию, и, перебирая маленькие беленькие чашечки, снизу уже сморщенные и почерневшие, непонятно почему вспомнила Аксинья всю свою прожитую жизнь, а вспомнив, всплакнула горько: видно, старая стала, станет ли женщина смолоду лить слезы оттого, что сердце схватывает случайное воспоминание».

Объясните настроение Аксиньи. Проанализировав этот эпизод, сделайте вывод о том, какую роль в произведении М. Шолохова играет прием психологического параллелизма.

2. Приведите другие примеры использования этого приема в романе.

III. Описание природы может служить антитезой человеческой жизни — прежде всего там, где эпическому спокойствию окружающего мира противопоставляется суeta человеческих страстей и вражды. Природа здесь словно бы говорит о ничтожестве людских стремлений, направленных к славе, богатству, победе над себе подобными, перед величием и вечностью мироздания.

1. Кто из известных вам писателей — предшественников М. Шолохова, заставил своего героя перед лицом необъятного неба осознать всю незначительность своих стремлений к мировой славе?

2. Приведите примеры из текста романа «Тихий Дон», где пейзажная зарисовка противостоит описанию человеческой жизни. Определите смысловую нагрузку подобных пейзажей.

IV. Сделайте вывод о сложности и многообразии функций природы в романе М. Шолохова.



Советы библиотеки

Многие вопросы, существующие вокруг личности писателя и его бессмертного творения, мы затронули в этой главе. Еще больше вопросов осталось даже неупомянутыми. За их разрешением или хотя бы разъяснением вы можете обратиться к книгам, и, может быть, они подвигнут вас еще раз задуматься над страницами романа М. Шолохова, справедливо названного среди десяти наиболее значимых произведений литературы XX века.

Ф. Бирюков. Художественные открытия Михаила Шолохова.

В. Гуря. Как создавался «Тихий Дон»: Творческая история романа М. А. Шолохова.

Загадки и тайны «Тихого Дона».

Л. Колодный. Кто написал «Тихий Дон».

С. Семанов. «Тихий Дон» — литература и история.

Г. Сивоволов. Михаил Шолохов: Страницы биографии.

Слово о Шолохове.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНДРЕЯ ПЛАТОНОВИЧА ПЛАТОНОВА

Писать надо не талантом, а «человечностью» — прямым чувством жизни.

А. П. Платонов

«Подчинил себя языку эпохи». Русский поэт и литературный критик В. Ф. Ходасевич заметил однажды, что существует только один путь постижения художественного мира произведения: от филологии писателя к его философии. Эти слова как нельзя лучше применимы к творчеству Андрея Платонова. На исходе столетия к нему пришло признание гения XX ве-

ка, которому было суждено стать не только свидетелем, но и летописцем трагической эпохи. Революция 1917 года «отменила» старый мир, «отменила» связь времен, историю, память, и человек словно оказывался в тупике. «Бытие в тупике ничем не ограничено, и если можно представить, что даже там оно определяет сознание и порождает собственную психологию, то прежде всего психология эта выражается в языке», — написал русский поэт Иосиф Бродский. Он же скажет в предисловии к американскому изданию «Котлована» Андрея Платонова, что автор «писал на языке... своей эпохи, и никакая другая форма бытия не детерминирует сознание так, как это делает язык. Но, в отличие от большинства своих современников — Бабеля, Замятина, Булгакова, Зощенко, занимавшихся более или менее стилистическим гурманством, т. е. игравшими с языком каждый в свою игру... он, Платонов, сам подчинил себя языку эпохи».

Язык произведений писателя — это не только язык его эпохи, это и способ постичь окружающую действительность и явить ее в слове. «В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего личного существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда» — этой фразой открывается повесть «Котлован». Или начало «Усомнившегося Макара»: «Среди прочих трудящихся масс жили два члена государства: нормальный мужик Макар Ганушкин и более выдающийся — товарищ Лев Чумовой, который был наиболее умнейшим на селе и, благодаря уму, руководил движением народа вперед, по прямой линии, к общему благу». Попробуйте «перевести» эти фразы с «платоновского» на русский, сделать ее грамматически и стилистически правильной, и исчезнет Платонов, исчезнет трудное обаяние его прозы.

«Жизнь, может быть, дается единственно для состязания со смертью... она хочет тьмою покрыть пережитое им, и он пытается осуществить его в слове». Обратим внимание на это характерное «пытается» в бунинской цитате. Герои Андрея Платонова тоже пытаются, мучительно пытаются найти истину в жизни и выразить ее в слове. «Чувствуется, что самый процесс высказывания, выражения мысли в слове — первой-

шая внутренняя проблема этой прозы», — пишет литературовед С. Бочаров. Эти слова могут служить своеобразным комментарием к небольшому эпизоду из «Чевенгура», ключевого произведения Платонова:

«После двух суток лугового безделья и созерцания контрреволюционной благодати природы, Чепурный грустно затосковал и обратился умом к Карлу Марксу: думал .. громадная книга, в ней все написано; и даже удивился, что мир устроен редко — степен больше, чем домов и людей, — однако уже есть о мире и о людях столько выдуманных слов.

Однако он организовал чтение этой книги вслух: Прокофий ему читал, а Чепурный положил голову и слушал внимательным умом, время от времени наливая квасу Порфирию, чтобы у чтеца не ослабевал голос. После чтения Чепурный ничего не понял, но ему легчало.

— Формулируй, Прош, — мирно сказал он, — я что-то чувствую.

Прокофий надулся своим умом и сформулировал просто:

— Я полагаю, товарищ Чепурный, одно...

— Ты не полагай, ты давай мне резолюцию о ликвидации класса остаточной сволочи.

— Я полагаю, — рассудочно округлял Порфирий, — одно: раз у Карла Маркса не сказано про остаточные классы, то их и быть не может.

— А они есть — выйди на улицу: либо вдова, либо приказчик, либо сокращенный начальник пролетариата... Как же быть, скажи, пожалуйста!

— А я полагаю, поскольку их быть, по Карлу Марксу, не может, постольку их быть и не должно.

— А они живут и косвенно нас угнетают — как же так?

Прокофий снова напрягся привычной головой, отыскивая теперь лишь организационную форму.

Чепурный его предупредил, чтобы он по науке думать не старался — наука еще не кончена, а только развивается: незрелую рожь не косят.

— Я мыслю и полагаю, товарищ Чепурный, в таком последовательном порядке, — так и не нашел исход Прокофий.

— Да ты мысли скорей, а то я волнуюсь!..

Прокофий не прекращал своего слова».

Теперь продолжим высказывание исследователя: «Проблема Платонова состояла в том, чтобы своим выражением, в своем слове передать процесс выражения, совершающийся без сложности слов и мучающийся по слову. Выражение — внут-

ренная проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы».

Пусть вам не покажется странным, что, говоря о языке и стиле Платонова, мы обращаемся не к какому-то конкретному тексту, а стремимся привлечь фрагменты разных произведений. Дело в том, что каждое произведение писателя — часть единого целого, той книги, которую он писал всю жизнь. В средних классах, читая «В прекрасном и яростном мире» и «Неизвестный цветок», вы лишь приоткрыли эту книгу, теперь вам предстоит стать ее полноценными читателями и критиками. И пусть прозвучат своеобразным напутствием вам слова писателя: «Критика, в сущности, есть дальнейшая разработка богатства темы, найденной первым, «основным» автором. Она есть «довыработка» недр, дальнейшее совершенствование мыслей автора. Критика может быть многократной.

Первый автор обычно лишь намечает, оконтуривает недр и лишь частично их выбирает, а критик (идеальный) доделывает начисто несовершенное автором».



УСОМНИВШИЙСЯ МАКАР (1929)

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

А. С. Пушкин

А без меня народ неполный.

А. П. Платонов

«Что мне делать в жизни?..» Для начала сравним два больших отрывка. «Нормализованная гайка есть лучший кусок социализма, — сказал недавно т. Троцкий. — Так. А нормализованный работник — лучший коммунист... С первого вздоха два ребенка должны жить в разных условиях, соответствующих целям, для которых их предназначает общество. Если один ребенок будет со временем конструктором мостов, а другой механиком воздушного судна, то и воспитание их должно соответствовать этим целям, чтобы механик атмосферного судна чувствовал себя среди моторов, в своем специфическом трудовом процессе счастливым, как в рубашке по пле-

чам... Дело социальной коммунистической революции — уничтожить личность и родить ее смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца и с одним кулаком против природы».

«Пролетариат сначала помолчал, а потом чей-то ясный голос прокричал из дальнего угла некие слова, и Макар их услышал, как ветер:

— Нам сила не дорога — мы и по мелочи дома поставим, — нам душа дорога. Раз ты человек, то дело не в домах, а в сердце. Мы здесь все на расчетах работаем, на охране труда живем, на профсоюзах стоим, на клубах увлекаемся, а на друг друга не обращаем внимания — друг друга закону поручили... Дашь душу, раз ты изобретатель».

С первого взгляда может показаться, что эти тексты принадлежат разным авторам. Первый яростно призывает к обезличенности человечества, отводит каждому роль не более чем винтика в едином механизме, другой, страдая и мучаясь, исследует ситуацию, в которой то, о чем говорил первый, оказалось почти реализованным. Дело в том, что оба фрагмента принадлежат перу Андрея Платонова, первый взят из статьи 1920 года «Нормализованный работник», второй, как вы, наверное, догадались, — из «Усомнившегося Макара». Между ними — девять лет, в течение которых художник подвергал беспощадному анализу свои взгляды и принципы и воплощал результаты своего «исследования» в слове.

Слово писателя чрезвычайно близко слову его героев, подчас неотделимо от него. А кто же они, эти герои Платонова? Чаще всего это мастеровые, машинисты, деревенские правдоискатели. Со страниц его произведений перед нами встают образы людей, не утративших своей личности, не растворившихся в массе, людей странных, «единичных», мучительно думающих, ищущих смысл жизни и странствующих.

«Три вещи меня поразили в жизни, — однажды заметил Платонов, — дальняя дорога в скромном русском поле, ветер и любовь. Дальняя дорога — как влечение жизни, ландшафты встречного мира и странничество, полное живого исторического смысла». Попробуем прокомментировать это высказывание, ведь в нем, по сути, названы основные образы-метафоры рассказа, да и творчества в целом. Дорога в художественном мире — это своеобразное влечение жизни, странничество духа (вспомним Лескова!), исполненного глубокого историче-

ского смысла. Вот Макар Ганушкин едет из деревни в Москву, чтобы получить ответ на мучивший его вопрос: «Что мне делать в жизни, чтобы я себе был нужен?» Он словно герой русских сказок, которого всерьез никто вроде бы и не принимает, «дурень», «дурачок» («Думать он не мог, имея порожнюю голову над умными руками, но зато мог сразу догадаться»). Обратим внимание на некую языковую двойственность, некий скрытый смысл фразы.



Вопросы и задания

В рукописи рассказ «Усомнившийся Макар» имел подзаголовок — «быль». Как вы думаете, почему Платонов снял его в окончательном варианте? Есть ли в этом рассказе жанровые признаки сказки, утопии или антиутопии (вспомните Щедрина)?

Что имеет в виду писатель, говоря, что герой «думать не мог»?

Обратите внимание на глаголы, которые постоянно присутствуют при введении в текст размышлений героя.

Перечитайте первую и вторую главы рассказа и отметьте все «неправильности» в языке. В чем их смысл?

Образная система рассказа. Как вы заметили, движение сюжета в рассказе подчинено раскрытию смысла метафорической антитезы «Умная голова — пустые руки» и «порожняя голова — умные руки». По тому же принципу построена и образная система рассказа. С одной стороны, Лев Чумовой, «молочный начальник», «ученый писец», «профсоюзный начальник», «научный человек», Петр Рябой и Макар, с другой — усомнившийся Макар и в финале — «прочие трудящиеся массы». С наибольшей полнотой и выразительностью эта метафора раскрыта в эпизоде фантастического сна Макара о «научном человеке». Кульминация этого эпизода — реплика героя: «Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен?» и сопровождающие ее слова: «...затих от ужаса». Что же так ошеломило героя? Миллионы живых жизней, отражающиеся в мертвом зоре «научного человека», «целостный масштаб», о котором думает этот человек и который напрочь игнорирует «частного» Макара. Ведь еще Пушкин говорил: «Вращается мир вокруг человека». Что увидит, точнее, почувствует Макар? Четырежды будет повторен в четырех абзацах эпитет «мерт-

вый»: «глаза были... мертвы», «миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах», «пополз на высоту по мертвой каменистой почве», «тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое». Действительно, этот идол верховной власти мертв, потому что мертва всякая мысль, не согретая сочувствием к людям и любовью к ним: «Надо относиться к людям по-отцовски».

Не менее страшен и финал рассказа, где сказано о том, что Макар, Лев Чумовой и Петр Рябой объединились и засели в учреждении рядком, чтобы «думать для государства, а трудящиеся перестали ходить к ним и стали думать сами за себя на квартирах».



Вопросы и задания

Как вы думаете, почему страдания приводят Макара к «вечному дому из железа, бетона, стали и светлого стекла», а пророческий сон снится в общепролетарском доме? Расшифруйте символику этих образов.

Определите смысловую нагрузку следующих эпизодов: «Разговор с молочным начальником» и «Чтение книжки Ленина в душевной больнице».

В одной из сказок Платонова читаем: «Трудно тебе будет, да сердце у тебя есть, а на сердце и разум придет, а от разума и трудное легким станет». Почему же в рассказе писатель не пошел по такому пути развития сюжета?



Семинар Слово Андрея Платонова

1. Выделите в тексте случаи антитезы «голова — руки» и сопутствующие им эпитеты. Проследите, как при упоминании этих слов меняется тон авторского повествования. Свои наблюдения прокомментируйте.

2. Докажите или опровергните слова исследователя о том, что «художественное пространство... строится на гротеске, позволяющем создать по форме ирреальную... но в то же время узнаваемую картину социалистического переустройства мира». Как и из чего в рассказе рождается гротеск? Какова его художественная функция?

3. Найдите в тексте примеры метафор, метонимий, олицетворений. Какую картину мира помогают они создать?

4. Выделите антитезы, на которых в основном и строится повествование. Какова их роль в тексте?



Творческий практикум

Платоновский текст рассчитан на медленный диалог с читателем, предполагающий, по словам одного из исследователей, «что он наполнит смыслом столь же сокровенным для нас, как и для писателя, многие образы-символы жизни и сознания нового века». Но для того, чтобы этот диалог состоялся, надо в первую очередь наметить его темы. Это мы и предлагаем вам сделать, а потом, на основе этого своеобразного плана, написать сочинение «Диалог с Андреем Платоновым и его героями».

Если у вас не лежит душа к такому виду работ и вам больше нравится «трудное» чтение, то постарайтесь создать своеобразную «цитатную» характеристику платоновского героя. Вы можете привлечь не только текст «Усомнившегося Макара», но и других, известных вам произведений этого автора.



КОТЛОВАН (1930)

Тайна языка. Среди всех произведений А. Платонова особенно выделяются роман «Чевенгур», (1929), повести «Котлован» (1930) и «Ювенильное море» (1932), созданные писателем в конце 20-х — начале 30-х годов. Названные нами произведения производят сильнейшее впечатление на читателей как глубиной поставленных в них вопросов, так и необыкновенной плотностью письма, изощренной и нарочитой «корявостью» языка, которые особенно ощутимы на фоне других произведений писателя, например его публицистики с ее почти пушкинской простотой и ясностью. Наличие произведений, написанных в несколько ином — или совершенно ином стилевом ключе, заставляет отбросить возможную мысль о неумелости автора: совершенно ясно, что язык названных произведений рожден какой-то глубинной и трудно постигаемой логикой творческого процесса. Разгадать тайну платоновского языка — значит приблизиться к постижению своеобразия художественного мира одного из самых загадочных и ярких писателей XX века.

Своеобразие языка и стиля повести. Вполне возможно рассматривать прозу Платонова, и прежде всего повесть «Котлован», как прозу сатирическую. Действительно, в ней силен критический момент, негативные явления и тенденции современной писателю жизни высмеиваются с беспощадной меткостью. Чего стоит изображение бюрократа, отправляющего в корзину случайно упавший бутерброд, «боясь, что его сочтут за человека, живущего темпами эпохи режима экономии»! Или же тонко спародированная писателем речь одного из героев повести — Софронова, который являет собой яркий образец демагога, «плетением словес» пытающегося скрыть все убожество собственной мысли: «...Мы должны бросить каждого в рассол социализма, чтоб с него слезла шкура капитализма и сердце обратило внимание на жар жизни вокруг костра классовой борьбы и произошел бы энтузиазм!..»

Некоторые критики в подобной корявости языка увидели стилизацию речи «низов», подобно той, какую мы находим в ранних рассказах М. Зощенко. Но это объяснение также далеко не достаточно, тем более что, в отличие от Зощенко, не так уж много у Платонова откровенных просторечий. Зато сложность конструкций и своеобразие употребления слов у него далеко превосходит самую витиеватую речь малообразованных балагуров, ставшую предметом художественного изображения у того же М. Зощенко или, например, И. Бабеля. Недаром уже современники упрекали писателя: «Так в народе не говорят». К тому же непонятно, почему речь автора-повествователя, занимающего в повести подчеркнута отстраненную позицию и никак не проявляющего себя (в отличие от героя-рассказчика у М. Зощенко), мало чем отличается от речи его героев. Да и задаются герои Платонова проблемами, от которых герои Зощенко с их приземленными интересами абсолютно далеки.

Столь же недостаточным представляется и рассмотрение прозы Платонова как прозы поэтической, в которой слова сочетаются не логически, а ассоциативно, посредством таких художественных приемов, как метафора, метонимия, паронимия, плеоназм и др. Эмоциональная сдержанность прозы писателя, ее рассудительность, почти отстраненно-регистрирующий взгляд повествователя при иногда шокирующих образах и наблюдениях — все это так противоречит известным нам об-

разцам лирической прозы И. Тургенева, А. Чехова, И. Бунина, предполагающей живой отклик души рассказчика на то, о чем он повествует. Произведения Платонова ближе к так называемой «орнаментальной прозе» — одного из замечательнейших стилевых явлений русской прозы первой трети XX века, которое предполагает организацию прозаического текста по законам поэтического. Сюжет в нем отступает на второй план, а единство тексту придает сложная система повторов, ассоциаций, сквозных образов и лейтмотивов, ритмическая организация текста. Достаточно сравнить прозу Платонова с прозой И. Бабеля, Б. Пильняка, Ю. Олеши и других мастеров литературного орнаментализма, чтобы увидеть глубокую оригинальность платоновского стиля, построенного на деформации привычных смысловых, синтаксических, стилевых связей. Можно также рассматривать прозу Платонова как прозу прежде всего философскую, в образной форме и посредством диалогов героев несущую строгую авторскую концепцию. Однако слишком уж неумелыми мыслителями представляются нам его герои, слишком неуклюжими и наивными кажутся их попытки размышлять над «последними вопросами» бытия.

Может быть, анализ первой фразы повести поможет вам найти подход к разгадке секрета платоновского языка?

«В день тридцатилетия личной жизни Воцеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования» — так начинается повесть «Котлован», сразу поражая какой-то гротескной неправильностью словоотбора и словосочетаний. Действительно, словосочетание «в день тридцатилетия личной жизни» обращает на себя внимание своей избыточностью (достаточно было бы сказать «в день тридцатилетия»), оно приобретает смысловой оттенок какой-то канцелярской, бюрократической педантичности. Выражение «добывал средства для своего существования» также уместнее скорее для научного, чем для художественного произведения, оно придает некий безличный, механический характер труду героя. Наконец, словосочетание «механический завод» позволяет определение в нем прочитать и как эпитет: «механический» означает безжизненный, враждебный живому человеку. Как раз подобное употребление слов характерно скорее для поэтической речи, чем для речи

бюрократической или научной, не терпящих никакой двусмысленности, неконкретности, метафоричности.

Итак, вернемся к существующим объяснениям специфики языка платоновской прозы (сатира, стилизация, орнаментальность, философичность). Вероятно, лишь синтез этих, на первый взгляд, противоречивых объяснений способен пролить свет на загадку платоновского языка. Власть, которая была дана Октябрьской революцией человеку из масс, поставила перед ним те самые «вечные вопросы», искать ответы на которые прежде было привилегией «образованных классов»: «Что ты, при капитализме, что ль, живешь, когда одни особенные думали!» — упрекают главного героя в повести «Ювенильное море». Но чтобы отвечать на эти «проклятые вопросы», чтобы философствовать, надо обладать навыком логического мышления и, что немаловажно, необходимым инструментарием — набором философских понятий и умозаключений, помогающих осмыслять основы бытия. Герои Платонова ни того ни другого не имеют, однако уже осознали всю тяжесть ответственности, которая ложится на них. И потому они вынуждены пользоваться «подручными средствами» — теми словами и приемами, которые они могли почерпнуть из своей повседневной жизненной практики. Общеупотребительные и просторечные слова соседствуют здесь с обрывками лозунгов и призывов, услышанных на митингах или вычитанных в газетах, а канцеляризмы справок и распоряжений — со специальными словами — профессионализмами, сразу выдающими профессиональную принадлежность того или иного героя.

Употребление этих слов вовсе не открытие для советской литературы 20—30-х годов. Необычность стиля Платонова несколько в ином — в том, что разные стилистические пласты причудливо перемешиваются в его прозе, их различие упраздняется, они уравниваются в правах: «высокое» утрачивает свою безусловность, а «низкое», наоборот, поднимается до философских вершин. Да и привычные уху образованного человека слова нередко героями Платонова употребляются в ином значении. Так, в начале повести кровельщики называют «пищевого служащего», не подавшего им пива, «бюрократом», не понимая смысла данного слова, но твердо зная, что бюрократ — враг рабочего человека.

Проза Платонова раскрывает нам процесс постижения истины, когда еще нет устоявшихся мнений и недостаточно официальных объяснений, в чем смысл жизни. Автор-повествователь не противопоставляет свои суждения точкам зрения героев, не навязывает их читателю: его мнение, как это и принято в философской, полифонической (многоголосной) прозе, лишь одно из нескольких равноправных, и должно еще пройти проверку на истинность. Поэтому и речь повествователя у Платонова столь же корява и при этом по-своему изощрена, что и речь остальных персонажей: автор тоже находится в поиске «вещества существования».

Само выражение «вещество существования» — своеобразный ключик к тайне платоновского языка. Идеология, особенно официальная, склонна воздвигать между реальностью и человеком некий фильтр из штампов, аксиом, прописных истин, за которыми сама реальность исчезает, приобретает искаженные черты. Идеология заставляет видеть то, что должно, а не то, что есть: существенные пороки системы считать «отдельными недостатками» и «пережитками прошлого», робкие ростки будущего — бурными всходами. Однако своеобразие мировосприятия большинства героев Платонова в том и состоит, что их мировосприятие — конкретно, чувственно, они хотят честно «ощущать» коммунизм, «трогать» революцию, «видеть» счастье. И герои Платонова — люди с пробудившимся, почти первобытным, мифологическим сознанием — также истину хотят испытать на опыте, почувствовать ее, найти вещество своего существования. Им недостаточно обещаний, что «счастье произойдет от материализма», они желают быть этому свидетелями. «Убежденное впечатление» (единство мысли и чувства) — так в повести «Котлован» определяет автор суть такого мировосприятия.



Вопросы и задания

Проанализируйте случаи речевых «неправильностей» в повести, объясните их роль у А. Платонова. Какие поэтические приемы нередко лежат в основании этих «нарушений»?

Как вы считаете, оправдано ли подобное усложнение языка художественного произведения? Что затрудняет неискушенному чи-

тателю восприятие повести «Котлован»? Что дает оно читателю искушенному?

Почему, на ваш взгляд, автор в повести Платонова уклоняется от возможности напрямую выразить свою позицию, разъяснить ее непосредственно?

Система образов повести. Любимый герой А. Платонова (хотя далеко не его идеал!) — герой мыслящий, «сокровенный человек». В эпоху торжества моды на персонажей волевых, не знающих сомнений и твердо уверенных в правоте усвоенных ими идей, писатель пошел против течения, не без иронии, однако всегда с симпатией рассказывая о своих «усомнившихся Макарах», вдруг впервые решивших самостоятельно найти ответ на мучающие их вопросы.

Типичный пример «сокровенного человека» в повести «Котлован» — Вощев. Суть его столкновения с «администрацией» в том, что он «стоял и думал среди производства». Вощев размышлял над «планом общей жизни» — метафора, обозначающая смысл существования, который придает бытию человека разумную упорядоченность и целеустремленность. Ведь «план» означает продуманность, рациональность, порядок. Однако, по мнению «администрации», задача человека — жить «по готовому плану треста», подчиняться уже продуманному за него порядку, потому что «если все мы сразу задумаемся, то кто действовать будет?» Однако Вощев убежден: «Без думы люди действуют бессмысленно», ведь если человек не «пропустил через себя» навязанную ему извне истину, он не сможет в полной мере отдаться служению ей, тогда как «от душевного смысла улучшилась бы производительность». Таким образом, уже с первых страниц произведения задается важнейшая проблема всего творчества Платонова — проблема осознанности человеческого существования, проблема зарождения сознательности в тех, кто прежде жил лишь чувством удивления перед огромным и непонятным миром. Истинный коммунизм возможен лишь в том случае, если каждый добровольно и отдавая самому себе отчет примкнет к всемирному братству людей.

Прообраз такого подлинного единства — бригада строителей «общепролетарского дома», к которой примкнул Вощев. Бригада представляет собой своеобразный срез общества тех лет: представителей различных общественных групп и просло-

ек, образовательного и духовного уровня объединяет коллективная высокая цель — они строят «то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата». Каждый из строителей вошел в бригаду добровольно, хотя у каждого на то свой резон. Безногий «урод империализма» Жачев — человек, «задержавшийся» сознанием в эпохе «военного коммунизма»: из него, по причине его увечности, плохой работник, и он больше озабочен справедливым распределением благ, отбирая излишек продуктов у функционеров вроде товарища Пашкина. Однако и душевно, и идейно ему ближе строители, чем те, за счет кого он живет. Интеллигент Прушевский имеет право на отдельную жилплощадь, однако он предпочитает вскоре поселиться в бригадном бараке: здесь он спасается от трагического одиночества и неотступных мыслей о самоубийстве. Чиклин — типичный пролетарий: в нем кипит избыток жизненных сил и мечта о том, чтобы всем жилось хорошо. Строительство «общепролетарского дома» дает применение его «бредущему куда попало телу» и делает мечту осуществимой. Сафронов реализует здесь свое стремление к лидерству, хотя и сам не брезгует физическим трудом. И даже индивидуалисту Козлову есть место среди строителей: «он еще верил в наступление жизни после постройки больших домов и боялся, что в ту жизнь его не примут, если он представится туда жалобным нетрудовым элементом». Ради построения «общепролетарского дома» его зодчие готовы переносить лишения, жить в ветхом, продуваемом бараке. В бригаде каждый из них ищет преодоления своего «сиротства» в этом мире, пытается восполнить собственную «неполноту», даже ущербность.

Однако достижение их высокой цели постоянно откладывается на будущее. Одна из причин тому — служебное рвение бюрократов наподобие товарища Пашкина, который сперва доложил «главному в городе, что масштаб дома узок», а получив указание вчетверо увеличить котлован, отдал затем приказание «увеличить котлован не вчетверо, а в шесть раз, дабы угодить наверняка и забежать вперед главной линии, чтобы впоследствии встретить ее на чистом месте». Другая же причина — в том, что часть строителей была призвана на проведение коллективизации в деревне, обернувшейся убийством Софронова и Козлова.



Вопросы и задания

Почему автор отправляет в путь своего героя «в день тридцатилетия личной жизни»? Может быть, ответить на этот вопрос вам будет легче, если вы вспомните, что именно в 30 лет начал проповедовать Иисус. Важно и то, что, к примеру, поэма Данте Алигьери «Божественная комедия» начинается со слов: «Земную жизнь пройдя до половины...»

Как вы думаете, можно ли считать Вожева гармоничным человеком? Обоснуйте свою точку зрения.

Коллективизация в повести. Страницы, посвященные «раскулачиванию», самые драматические в повести. Главную ошибку коллективизации автор видит в том, что не на тех была сделана ставка. Как уже было сказано выше, истинный коллектив, по Платонову, строится на основе добровольного и осознанного вхождения в него каждого члена. Однако «колхоз» в повести — объединение людей, лишенных своей воли, ответственности за свои поступки, лишенных даже имени, а ведь имя у писателя — первый показатель того, что его обладатель — сознательная личность. «Колхоз» же в повести выступает как однородная масса, послушная приказам, что выражено даже грамматически в форме единственного числа: «Колхозу же некуда было уйти, и он, поднявшись с Оргдвора, начал двигаться к кузне». Тот же прием, кстати, используется автором и применительно к «администрации» («администрация говорит») — еще один лже-коллектив, где личное поглощается без остатка безличным, человек — функцией. Кулаки же, напротив, имеют имена, что раскрывается лишь в момент их прощания друг с другом. Однако их «ликвидируют вдаль», сплавляя на плотках по зимней реке в море, — емкое иносказание насильственного переселения зажиточных крестьян в непригодные для привычной им жизни края. Тогда как именно кулаки, с их отношением к труду, могли бы составить костяк колхоза, если бы убедились в разумности нового порядка жизни (а сам автор в его разумности все-таки не сомневается).

Ущербность человека, не способного осознанно относиться к своей жизни, ярко показана Платоновым на примере образа «медведя-молотобойца», по-своему отразившего марксистскую догму, что «труд сделал обезьяну человеком». Помощник кузнеца способен к социально полезному труду, он даже принима-

ет активное участие в раскулачивании, причем сознание ему заменяет «классовое чутье»: медведь по запаху определяет избы, в которых пахнет вкусной пищей и где некогда зажиточные хозяева обижали его. Однако молотобоец лишен главного — он лишен человеческой речи, а значит, и сознания, и потому нуждается в разумном руководстве. Ударами молота он чуть не испортил поковки, если бы не вмешались опытные мужики и не направили его звериную силу в нужное русло. Творческий, производительный труд для Платонова возможен лишь на основе сознательности. Поэтому «колхоз» в том виде, в котором он показан в повести, для него — шаг назад.



Вопросы и задания

Согласны ли вы с мнением некоторых критиков, что «городская» и «деревенская» главы повести плохо соотносятся, так что произведение утрачивает цельность?

Каким историческим реалиям соответствует отправка Софронова и Козлова в колхоз; их убийство; получение активистом директивы с осуждением «перегибщины, забеговщества, переусердщины»?

Подумайте, почему активиста местные жители называют «актив». Почему этот герой лишен имени? В каких еще произведениях Платонова мы находим описание ложного единства людей, объединенных лишь инстинктом самосохранения?

Почему, на ваш взгляд, Прушевский остается в колхозе?

Образ ребенка. Смысл финала повести. Венчает повесть смерть девочки-сироты Насти, забота о которой наполняла теплом сердца строителей «общепролетарского дома». Каждый из них был убежден, что именно Настя должна прежде всех жить в этом доме. Строители «общепролетарского дома» не только оттаивают сердцем, заботясь о Насте, они фактически заменяют сироте семью, в ее счастье видя смысл своего существования: достают еду, игрушки, приспособливают гроб вместо кровати... Однако все увеличивающийся размер проекта и коллективизация, помноженные на ужасные бытовые условия и отсутствие лекарств и полноценной еды, сделали свое дело: девочка смертельно заболела. Вырытый гигантский котлован стал ее последним пристанищем: «В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтобы она была глубока и в нее не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло,

ни холод и чтоб ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли». Смерть Насти стала крахом для строителей «общепролетарского дома», бригада перестала быть единым живым организмом. Кто-то из них, как, например, Чиклин, попытался забыться в труде, но этот труд уже не был для него радостью. Жачев отправился в город убивать товарища Пашкина, не без основания полагая, что именно Пашкин и бюрократическая система, которую тот олицетворял, повинны в смерти ребенка. А Воцев потерял интерес к строительству, ведь он «уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении? Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?»

Смерть ребенка — страшное испытание для любой идеи, в основе которой лежит стремление к достижению всеобщего счастья. «Коммунизм — это детское дело» для писателя, и если коммунизм устремлен к светлому будущему, он не должен строиться на костях тех, кому при нем жить. Платонов не отвергает саму идею коммунистического далека, его проза — предупреждающая, он уверен, что безнравственно строить счастье одних поколений за счет других, не чувствуя своей ответственности перед ними. Жертвенность хороша лишь тогда, когда она — результат твоего личного выбора и касается только тебя, оставляя право за другими самим решать их судьбу. Заботясь только о других, ты сам должен неизбежно становиться предметом заботы с их стороны. И потому лишь тогда, когда каждый день будет хоть немного облегчать страдания подлинных строителей «светлого будущего», сам идеал «светлого будущего» станет достижимым. Если же откладывать счастье «на потом», то вряд ли когда-нибудь наступит время этого счастья, как расширение котлована так и не привело к возведению «общепролетарского дома». Об этом Платонов писал в отброшенном им финале «Котлована»: «Автор мог ошибиться, изобразив в виде 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».



Вопросы и задания

«Слушай: если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то причем тут дети, скажи мне, пожалуйста? Совсем непонятно, для чего должны страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию?» — вопрошал брата Алексея трагический гуманист Иван в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Как эта мысль преломилась в повести Платонова?

Согласны ли вы с определением жанра произведения как антиутопии? Как вы понимаете определение прозы А. Платонова: «предупреждающая»? Проанализируйте образ «общепролетарского дома», сопоставив его с библейской Вавилонской башней и «дворцом из стекла» в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Какие смысловые оттенки при сопоставлении приобретает этот образ? В чем писатель видит причину неудачи строительства, усомнился ли он в целесообразности такого дома?

Парабола — так в современном литературоведении называют жанровую разновидность драматического или прозаического произведения, сюжет которой по своей символической емкости тяготеет к притче, однако содержательного плана произведения не исчерпывает. В отличие от притчи, в параболе огромную роль играют внесюжетные элементы: предметная конкретика, описания, рассуждения. Парабола — это художественно пересказанная притча, с обилием подробностей и отступлений от магистрального сюжета, сохраняющего, однако, всю свою притчевую многозначность и глубину. Черты параболы исследователи обнаруживают в прозе Ф. Кафки и Э. Хемингуэя, Ч. Айтматова и В. Быкова. Согласны ли вы с определением жанра «Котлована» как повести-параболы? Можно ли найти в ней черты притчи?



Для самостоятельного чтения

Андрей Платонов, как вы заметили, писатель необычайный. Кого-то он уже вовлек в свой художественный мир, кто-то обратится к нему чуть позже. Представить себе читателя XXI века, не знакомого с творчеством Платонова, невозможно, потому что без «Сокровенного человека», «Котлована», «Чевенгура» просто не существует отечественная проза, не существует читатель. Читайте Платонова и постигайте одну очень простую истину: «Все возможно — и удастся все, но главное — сеять души в людях».



Советы библиотеки

Отечественная наука сейчас переживает поистине платоновский бум, но мы советуем начать с тех книг и статей, которые помогут вам постичь законы его художественного мира. Только просим вас помнить: все эти работы адресованы вдумчивому и заинтересованному читателю.

Андрей Платонов: Воспоминания современников (материалы к биографии).

В. Чалмаев. Андрей Платонов.

Л. Шубин. Поиски смысла отдельного и общего существования.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МИХАИЛА АФАНАСЬЕВИЧА БУЛГАКОВА

Литература теперь трудное дело. Мне с моими взглядами... трудно печататься и жить...
Но не будем унывать...

М. А. Булгаков

«Я — мистический писатель». Эти слова принадлежат М. А. Булгакову. Писатель вкладывал в них определенный смысл, разъясняющий суть его художественного мира, в котором соединились воедино вера в сверхъестественное, божественное, таинственное, вера в возможность непосредственного общения с потусторонним миром. Этому самоопределению можно дать и иное толкование: писатель Булгаков был и одновременно не был, он писал, работал над своим «закатным» романом и был вычеркнут из литературы. Его убийство как писателя состоялось после того, как в 1929 году была запрещена пьеса «Бег» и читатель на долгие годы был отлучен от его произведений.

Современники, оставившие многочисленные воспоминания о писателе, всегда подчеркивают одну черту его характера — откровенную независимость: «Бесстрашный — всегда и

во всем. Ранимый, но сильный. Доверчивый, но не признающий никакого обмана, никакого предательства. Воплощенная совесть. Неподкупная честь». Это проявлялось не только в житейских поступках, но и в творчестве: независимость и несомненный писательский дар. О том, как Булгаков властно заявил о себе, написано в «Автобиографии» 1924 года: «Родился в г. Киеве в 1891 году. Учился в Киеве и в 1916 году окончил университет по медицинскому факультету, получив звание лекаря с отличием.

Судьба сложилась так, что ни званием, ни отличием не пришлось пользоваться долго. Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов. В начале 1920 года я бросил звание с отличием и писал...

Не при свете свечки, а при тусклой электрической лампе сочинил книгу «Записки на манжетах», эту книгу купило у меня берлинское издательство «Накануне», обещав выпустить в мае 1923 года. И не выпустило вовсе. Вначале меня это очень волновало, а потом я стал равнодушен...

Булгаков был независим. В 1930 году он обращается с письмом к Правительству СССР, в котором будут следующие слова: «Произведя анализ моих альбомных вырезок, я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них: похвальных — было 3, враждебно-ругательных — 298. Последние 298 представляют собой зеркальное отражение моей писательской жизни...» А дальше требование: либо выслать из страны, либо дать работу по специальности. Дали, назначили режиссером в Художественный театр, но не публиковали. Как-то не вписывался Булгаков в официальную литературу, и не только по идейным соображениям. Слишком необычен был его художественный мир, слишком сложен и ассоциативен, выстроенный на традициях, он был абсолютно новаторским, опрокидывающим привычные представления о методах и жанрах, и поистине мистическим. На страницах его произведений «уживались» люди и потусторонние силы, высокая философия и быт, появлялись из огня рукописи, ибо они «не горят», возникали и вроде бы

сами собой разрешались вопросы о том, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле». Откуда это в произведениях Булгакова? Но разве это не воплощение заветов великой литературы?

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить то, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пускай же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума... —

это строки из поэмы Александра Блока «Возмездие». Знание было у Булгакова, потому что он был творцом и творил свой мир по законам добра и красоты, потому что понимал: без этого нет жизни. «Все воочию видел и понял окончательно, что произошло», — напишет он в канун 1918 года сестре. И этим своим видением и пониманием щедро поделился с читателями.



БЕЛАЯ ГВАРДИЯ (1923—1925)

Год писал роман «Белая гвардия». Роман этот люблю больше всех других моих вещей.

М. А. Булгаков.
Автобиография

Рождение романа и первые отклики. «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда», — сказано у Ахматовой. А как рождается роман? Вот как описывает появление на свет литературного произведения сам Булгаков в «Те-

атральном романе»: «Он зародился ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, Гражданская война... во сне прошла передо мной беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых уже нет на свете... Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен».

В автобиографических заметках «Тайному другу» сказано: «Я притянул, насколько возможно, мою казарменную лампу и поверх ее зеленого колпака надел колпак из розовой бумаги, отчего бумага ожила. На ней я выписал слова: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Затем стал писать, не зная еще хорошо, что из этого выйдет. Помнится, мне очень хотелось передать, как хорошо, когда дома тепло, часы, бьющие башенным боем в столовой, сонную дрему в постели, книги и мороз...» Прочитав эти отрывки, вы, наверное, поняли, что роман вырос не из сюжета. Сюжет появился позднее, а сначала проросли какие-то зыбкие, не связанные между собой образы или, вернее, связанные только общим настроением. Появилось то, что мы называем мотивами. Потом они оформились, стали эмоциональными опорами произведения. С первых же страниц зазвучали и темы, ставшие в романе «сквозными»: тема города и дома, тема жизни и смерти.

Работа над романом шла в 1923—1924 годах, в нем, как и во многих произведениях Булгакова, достаточно явно выражено автобиографическое начало. Дом Турбиных — это дом Булгаковых на Андреевском спуске, город — это Киев, семья Турбиных — это во многом семья Булгаковых, стержнем и душой которой была мать Варвара Михайловна («Мама, светлая королева, где же ты?»), а «старший Турбин, бритый, светло-волосый, постаревший и мрачный», это во многом сам Михаил Афанасьевич Булгаков, вернувшийся в дом на Андреевском спуске в феврале 1918 года. «Я думаю, — пишет сестра Булгакова Надежда, — что подкупающий лиризм и сердечность... некоторых страниц «Белой гвардии»... идет оттуда — из сердечной связи нашей семьи». И все-таки «Белая гвардия» — это роман не о семье Булгаковых и не о Киеве, а о чем-то другом и большем.

Печатавшееся в журнале «Россия» и не дошедшее до читателя в законченном виде произведение (после выхода в свет двух частей романа журнал прекратил свое существование, полный текст был опубликован только в конце 20-х годов за рубежом и остался недоступным самому широкому кругу читателей) тем не менее вызвало широкий читательский отклик.

М. Волошин: «Эта вещь представляется мне очень крупной; как дебют начинающего писателя ее можно сравнить только с дебютами Достоевского и Толстого».

Н. Осинский: «Рассказано все очень живо, выпукло, «объективно». Претензии автору за то, что он белых юнкеров называл не злодеями, а обыкновенными юнцами из определенной классовой среды, терпящими крушение со своими дворянско-офицерскими «идеалами», предъявлять не приходится. Но чего-то, изюминки какой-то, не хватает. А не хватает автору, печатающемуся в «России», — писательского мирозерцания, тесно связанного с ясной общественной позицией, без которой, увы, художественное творчество оказывается кастрированным».

В. Ходасевич: «Белая гвардия гибнет не оттого, что она состоит из дурных людей с дурными целями, но оттого, что никакой настоящей цели и никакого смысла для существования у нее нет... Лениность мысли, привычка к насиженным местам, к изжитым и омертвелым традициям, к обывательскому укладу с его легкими романами, с карточками, с водочкой — вот что движет персонажами...»

Описание дома Турбиных начинается словами: «...В верхнем сильно и весело загорелись турбинские окна». В комнате за кремовыми шторами поет гитара («Николкина подруга, гитара, нежно и глухо: трень»), ласково светит абажур («никогда не сдергивайте абажура с лампы! Абажур священен... У абажура дремлите, читайте — пусть поет вьюга, — ждите, пока к вам придут»), заливается лариосикова канарейка («...птица — лучший друг человека»). Вчитайтесь внимательно: абажур, гитара, канарейка — признаки «мещанского» быта в романе опоэтизированы. Они, а также часы, играющие гавот, скатерть, что «бела и крахмальна», Саардамский плотник и книжный шкаф с лучшими в мире книгами — это Дом, в котором хранили традиции, к нему тянется усталая душа. Дом, по Булгакову, — это не стены и потолки, не просто вещи, обычаи и домашние праздники. Это прежде всего люди, его

населяющие, мир дружной Семьи, где хорошо всем. «Господи, кремовые шторы... за ними отдыхаешь душой... А ведь наши израненные души так жаждут покоя». Но покоя нет и не будет, а будет расплата: «Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова», — написал Булгаков в 1919 году в статье «Грядущие перспективы». Но платить — за что и кому? Попробуем разобраться.



Вопросы и задания

Теперь давайте обратимся к отзывам современников.

В. Лакшин: «Зеленая лампа, бронзовые пастушки на чашах, теплые изразцы — не граничит ли с банальностью вся эта увядающая поэзия минувшего века? И мечты Турбиных о покое, уюте, сладкий призрак ушедшей и добропорядочной жизни в семейном кругу — странно вымолвить, но ведь это где-то почти рядом с обывательщиной. Если бы Булгаков остановился на этом, он, возможно, и не стал бы большим писателем. Но он понял суровую необходимость расставания с прошлым, революционных разломов и взрывов».

А. Карпов: «Верный правде, Булгаков беспощаден в изображении картины распада прежнего мира. Он рушится не потому, что, возникая из снежной мглы, идут на город петлюровцы, а следом, сминая их, движется бронепоезд красных. Те, кто еще пытается встать на их пути, стремительно осознают, что защищать им нечего».

Как видите, оценки самые разные, ожидаемые и порой неожиданные. Какая из них показалась вам наиболее точной, совпадающей с вашим мнением? Прокомментируйте ее. Можно пойти «от противного» и выбрать высказывание, с которым хочется поспорить.

«Побеждающий облечется в белые одежды». Художественное произведение всегда сопротивляется анализу: зачастую не знаешь, с какой стороны подступиться. И все-таки автор оставляет нам возможность проникнуть в глубину текста. Главное — увидеть кончик ниточки, потянув за которую, размотаешь весь клубок. Как вы помните по курсу литературы XIX века, одна из таких авторских «подсказок» — название произведения. Однако в XX веке широкое распространение получили заглавия с «усложненным» значением. Они, по словам современного писателя Умберте Эко, служат для автора средством «дезориентировать» читателя. Не стала исключением и «Белая гвардия». Традиционное восприятие эпитета «бе-

лый» связывается с его политическим смыслом. Но давайте подумаем. В городе (ясно прочитывается: в Киеве) перед нами промелькнут немецкие солдаты, войска гетмана Скоропадского, отряды Петлюры, красноармейцы... Но никаких «белогвардейцев», т. е. офицеров Добровольческой («Белой») армии, тогда еще только формировавшейся вдали от Киева, в романе нет. Есть юнкера и бывшие офицеры царской армии, которые знают, от кого надо защищаться, но не знают, кого защищать. И все же роман называется «Белая гвардия».

Дополнительные значения слова «белый» вносятся обоими эпитафиями. Строка Апокалипсиса («И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими») заставляет прочитать заголовок по-другому, как «Небесное воинство», «воинство Христа в белых одеждах», вроде бы как совершенно исключает политическую тематику. Достаточно вспомнить слова, звучащие в романе: «...все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные».

Еще больше уточнится смысл названия, если мы обратимся ко второму эпитафию — пушкинскому. С одной стороны, он актуализирует образ исторической катастрофы как катастрофы природной (вспомните, кстати, и «Двенадцать» Блока), с другой, сходная ситуация — метель, пустынная равнина, заплутавший путник в знакомом вам стихотворении Пушкина «Бесы»:

«Эй, пошел, ямщик!...» — «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...»



Вопросы и задания

Как вы поняли, почему роман Булгакова называется «Белая гвардия»? Кого из романа можно охарактеризовать этими словами?

Почему именно этот отрывок из повести Пушкина «Капитанская дочка» избирает Булгаков эпитафией к своему роману? Когда и в связи с чем упоминается пушкинская повесть на страницах романа?

Сцена, ставшая эпиграфом к роману, предшествует у Пушкина первой встрече Гринёва с Пугачевым. Вспомните, какую роль сыграл «злодей»-самозванец в судьбе Петра Гринёва. А есть ли подобный мотив в «Белой гвардии»?

«Роман Булгакова может претендовать на роль книги Откровения¹ в России XX века» (Ф. Баланов). Согласны ли вы с такой оценкой романа Булгакова? Какие апокалиптические образы и мотивы встречаются в «Белой гвардии», как они трансформируются и какую роль играют?

Говорящие краски. Когда-то цвет в искусстве имел аллегорическое значение. Зло обозначалось черным, добродетель и чистота помыслов — белым, надежда — голубым, радость — алым.

В эпоху классицизма за каждым цветом тоже закреплялось особое значение: определенное качество, чувство, явление. Возник своеобразный и утонченный «язык цветов». Пудренные парики изощрялись в названиях каждого оттенка, сухом цвете «бедра испуганной нимфы» гордился Ипполит Курагин из «Войны и мира» Толстого. Цветовая гамма наряда или букет в руках дамы содержали целое послание, понятное кавалеру.

В эпоху романтизма цвет становится знаковым явлением. Бледность лица и темная одежда — знаки романтического героя. Доктор Вернер из «Героя нашего времени» всегда одет в черное, а его хромота и обаятельное безобразие подчеркивают притягательный демонизм персонажа. Отказ от яркой и грубой косметики характерен для внешнего облика романтической барышни. Напыщенная пестрота XVIII века сменяется простыми, «природными» красками.

В реалистическом искусстве цвет передает богатство палитры мира, задача цветовой детали — точность описания.

Булгаков наследует традиции реализма, но живет в эпоху, когда поэзия стала «темной» и строится на далеких ассоциациях, когда живопись стала изображать не «как в жизни», а как видится (в синей реке купается красный конь). Цвет создавал устойчивый эмоциональный мотив, мелодию образа.

Цветовую гамму романа «Белая гвардия» составляют белый, черный, красный, серый, зеленый, золотой, синий. Вов-

¹ Имеется в виду Книга Откровения св. Иоанна Богослова — Апокалипсис.

се не обязательно, что за каждым цветом — одно, определенное значение. Например, зеленый — и цвет абажура на лампе, и цвет фартуков гимназисток, и в этот цвет окрашена дверь морга, в котором Николка ищет тело Най-Турса...

И все-таки основные образы романа имеют свой, неповторимый колорит.



Вопросы и задания

Какие краски возникают в воображении, когда мы представляем дом Турбиных? Какие чувства, по замыслу Булгакова, должна вызывать эта цветовая гамма?

Проверьте текстом свои впечатления.

Какую символику несет в себе красный цвет? С какими событиями и с каким эмоциональным состоянием героев он связан?

Какими цветами рисуется война?

Задания для тех, кому интересно.

Вы готовите серию иллюстраций к роману. Какие цвета вы бы использовали, изображая следующие эпизоды: «Панорама города» (ч. 1, гл. 4), «Сон Алексея Турбина» (ч. 1, гл. 5), «В доме Турбиных» (любая сцена), «Парад петлюровских войск» (ч. 3, гл. 16), «Ночь со второго на третье февраля» (ч. 3, гл. 20), «Сон Петьки Щеглова» (ч. 3, гл. 20).

«И черные аккорды, и истрепанные страницы...» Среда Булгакова, среда его героев — среда русской интеллигенции. Удивительно ли, что на страницах романа то и дело мелькают названия книг и имена литературных героев, носятся в воздухе гитарные аккорды и обрывки оперных арий. О многоголосоце «Белой гвардии» пишет современная исследовательница творчества Булгакова Л. Яновская: «Использование литературных образов в творчестве Булгакова широко чрезвычайно, но всегда самостоятельно и своеобразно. В его сочинении заимствование — как бы кирпичик из чужой стройки, понадобившейся для укрепления собственного здания. На самом виду поместит автор, нисколько не скрывая, даже подчеркивая, заимствование. Но архитектура все равно своя, булгаковская, и заимствованный кирпичик играет непременно отвечающую этой архитектуре роль».

Действительно, литературно-музыкальные реминисценции, эти своеобразные «намекы» не только характеризуют среду — они должны вызвать у читателя смысловые ассоци-

ации. Эти реминисценции как бы комментируют, объясняют происходящее, и в то же время они заставляют смотреть на роман и героев с высоты «большого» времени, с высоты всей человеческой культуры и истории.



Вопросы и задания

Как вы думаете, упоминание каких литературных произведений и почему особенно важно для понимания смысла романа?

Как вы понимаете слово «среда»? Кого, на ваш взгляд, можно отнести к русской интеллигенции?

Задания для тех, кому интересно.

Вам необходимо составить музыкальное сопровождение к кинофильму по роману. Какие эпизоды вы озвучите музыкальными фрагментами произведений, подсказанных самим Булгаковым?



Семинар

«...И судим был каждый по делам своим»: город и его жители

1. Чем, по-вашему, объясняется библейский зачин первой и последней глав романа? С каких позиций смотрит Булгаков на события революции и Гражданской войны? Возможно, ответить на этот вопрос вам поможет отрывок из письма М. Булгакова сестре: «...Через два часа придет Новый год. Что принесет мне он? Я спал сейчас, и мне приснился Киев, знакомые и милые лица, приснилось, что играют на пианино...

Придет ли старое время?

Настоящее таково, что я стараюсь жить, не замечая его... не видеть, не слышать!

Недавно в поездке в Москву и Саратов мне пришлось видеть его воочию, и больше я не хотел бы видеть.

Я видел, как серые толпы с гиканьем и гнусной руганью бьют стекла в поездах, видел, как бьют людей. Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве... Тупые и зверские лица...

Видел толпы, которые осаждали подьезды захваченных и запертых банков, голодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров, видел газетные листки, где пишут, в сущности, об одном: о крови, которая льется на юге, и на западе, и на востоке, и о тюрьмах. Всё воочию видел и понял окончательно, что произошло».

2. Сравните два лика города (на материале гл. 4 ч. 1). В чем усматривает автор симптомы его болезни?

3. Как в экстремальных ситуациях Гражданской войны проявляется нравственная сущность человека? При ответе на этот вопрос обратите особое внимание на следующие сцены: отъезд Тальберга и рассказ Мышлаевского о событиях под Красным Трактиром; выступление полковника Малышева перед офицерами и юнкерами; предательство полковника Щеткина и гибель Най-Турса; молитва Елены.

4. В каких эпизодах романа, на ваш взгляд, особенно проявилась жестокость Гражданской войны? Почему человек превратился в загнанного зверя? Для ответа на последний вопрос перечитайте сцену бегства Алексея.

5. В чем смысл введения в роман сцены церковной службы в Софийском соборе?

6. Как помогает понять авторскую позицию образ Лариосика, кузена из Житомира? Вспомните, когда и почему он появляется у Турбиных.

7. Зачем нужен в романе образ «инженера и труса, буржуя и несимпатичного» Василия Ивановича Лисовича, Василисы?

8. Сравните описание дома Турбиных в начале и в конце романа. Изменился ли дом?

«...Стать бесстрастно над белыми и красными». Так определял Булгаков свою писательскую задачу. «Для Булгакова и большевики, и петлюровцы на деле равнозначны и выполняют одну и ту же функцию, поскольку «нужно было вот этот самый мужицкий гнев подманить по одной какой-нибудь дороге, ибо так уж колдовски устроено на белом свете, что, сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке.

Это очень просто. Была бы кутерьма, а люди найдутся».

По Булгакову, «все власти, сменяющие друг друга в гражданской войне, оказываются враждебны интеллигенции...» — так комментирует позицию писателя современный исследователь. Попробуем продолжить эту мысль. Как это ни парадоксально, роман «Белая гвардия», может быть, единственный в советской литературе «деполитизированный» роман о революции и Гражданской войне. Дело все в том, что большинство писателей, и в этом вы уже наверняка убедились, изображали противоборство сторон как проблему выбора. Более того, герой был как бы обязан этот выбор совершить и оценивался по тому, какой выбор он сделал. Булгаков же изображает происходящее как всеобщую трагедию именно потому, что у его героев выбора не будет. Нет выбора у братьев Турбиных и их друзей: участвовать или не участвовать в обороне Города от войск Пет-

люры, нет выбора у Най-Турса... Это поняли или почувствовали первые непрофессиональные читатели романа. Свидетельство тому — читательское письмо, сохранившееся в архиве писателя: «Возвращая мне «Белую гвардию», один сослуживец заметил: «Хорошая вещь, но не очень ясно, по какую сторону баррикады стоит автор». Не думаю, чтоб это было верно. Ваши произведения выше тех небольших преград, которые называются баррикадами и которые сверху кажутся такими маленькими. Не могу без движения сердечного, без трепета, не укладываящегося в мои грубые и слабые слова, вспомнить сон Алеши Турбина и эти слова: «Для меня вы все одинаковые, все — в поле брани убиенные». Эти слова рождают чувство глубокой и светлой благодарности к тому, кто их написал».

Но остается извечный вопрос: кто виноват? Попробуйте разобраться. Кто виноват, что старый мир, такой устроенный, теплый, уютный рушится? Кто виноват в разыгрывающейся на наших глазах трагедии хороших людей?



Вопросы и задания

Как бы вы ответили на поставленные вопросы? Как отвечает на них автор? Вспомните слова Мышлаевского о «мужичках-богоносцах», слова из молитвы Елены «Все мы в крови повинны» и слова автора о взаимной, всех захлестнувшей и переполняющейся через край ненависти.

Эпиграф из Апокалипсиса не единственная библейская цитата в романе Булгакова. Звучат и другие, найдите их. Например, «Каждому воздается по вере его...». Во что верят любимые герои Булгакова? Воздалось ли им? Правы ли они в самооценке: «Просентиментальничали всю жизнь...»?

Сны и «завес Бога». «Сны играют для меня исключительную роль, — писал М. Булгаков. — В романе сны построены искусственно. Прямых реальных черт они не отображают».

Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и, с мира рокового
Ткань благодатную покров
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ней и нами —
Вот отчего нам ночь страшна! —

эти строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «День и ночь» приходят на память, когда читаешь про сны булгаковских героев. Как ночь, опускаясь на землю, отбрасывает прочь южные покровы дня и обнажает сущность вещей, так и спутники ночи — сны — дают героям и читателям понимание смысла событий, сны пророчествуют и связывают автора с его героями.

Особая атмосфера, созданная на страницах произведения, позволяет писателю сюжетно войти в художественный мир романа, «вести повествование... в кругозоре непосредственного участника событий» (Ю. Манн), что было несомненным новаторством.

Особенно много снов в финале романа. Елене писатель посылает пророческий сон о судьбе ее родных. В композиции романа этот сон играет роль своеобразного эпилога и переходит в прямое обращение автора к человечеству. «Финал «Белой гвардии», — пишет исследователь, — заставляет вспомнить «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас» И. Канта¹ и навеянные им рассуждения князя Андрея Болконского в романе «Война и мир» Л. Н. Толстого». Звезды сияют в начале романа, «звезда пастушеская Венера», покровительница любви, и «красный, дрожащий Марс», который издавна считали символом войны. Звезды сияют и в конце романа. Звездное небо то зримо, то скрыто, но всегда — над страданиями и радостями наших героев, надо всем и надо всеми: «Все пройдет... а вот звезды останутся... Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»



Вопросы и задания

Вспомните, какие сны видит Алексей Турбин. Какую роль играет его сон о загробной жизни, как он помогает понять авторскую позицию?

Почему Алексею в самом начале романа и красноармейцу с бронепоезда «Пролетарий» в финале снятся погибший вахмистр Жилин?

¹ Иммануил Кант — немецкий философ XVIII века, создал учение о «нравственном императиве» — законе душевного тяготения человека к добру, который иногда формулируют словами «не поступай с другими так, как ты бы не хотел, чтобы поступали с тобой». О «беспокойном старике Иммануиле» и его шестом доказательстве будут вести спор на Патриарших прудах герои романа «Мастер и Маргарита» Воланд и Берлиоз.

Почему так настойчиво упоминаются в романе Венера и Марс? Равнодушно далеки и холодны они или участвуют в судьбах людей? Почему автору так важен образ звездного неба в финале? Какие ассоциации он вызывает у вас?

«Дни Турбиных». Напечатанный роман «Белая гвардия» стал основой для одной из самых знаменитых пьес Булгакова «Дни Турбиных». Как это произошло, описано самим Булгаковым в «Театральном романе».

«Вьюга разбудила меня... И опять, как тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу.

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра...

С течением времени камера в книжке зазвучала...

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать?

А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует».

Премьера пьесы состоялась во МХАТе в 1926 году. Вот свидетельство зрителя: «Спектакль был потрясающий, потому что все было живо в памяти у людей. Были истерики, обмороки, семь человек увезла «скорая помощь», потому что среди зрителей были и люди, пережившие и Петлюру, и киевские эти ужасы, и вообще трудности Гражданской войны». Говорят, что «Дни Турбиных» были любимой пьесой Сталина: он смотрел ее больше десяти раз. И кто знает, не этому ли производству мы обязаны возвращением елки в нашу жизнь, правда, не на Рождество, а на Новый год: «О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем!» Однако это не спасло пьесу, она была снята с репертуара в 1929 году и вновь возобновлена после телефонного разговора Булгакова со Сталиным, этого своеобразного отклика на письмо Правительству.

Драма имеет свои законы. Действие должно быть более сжатым, круг действующих лиц — более узким. Отсекаются «лишние» (с точки зрения театра, конечно) эпизоды. Уходят авторские описания и характеристики, остаются диалоги. Изменилось и название. Руководитель МХАТа К. С. Станиславский предлагал заменить первоначально название, такое же как у романа, на другое — «Перед концом». Булгаков категорически отверг это предложение. Согласились на «Днях Турбиных». Но это была не единственная и не самая важная поправка. Изменения, вносимые в текст «Белой гвардии» по ходу превращения ее в пьесу, могли диктоваться и законами драмы, жесткими условиями сценического действия, и требованиями режиссера, и рамками цензуры. Разобраться в этом вы сможете сами, если выполните наше задание.



Творческий практикум

Сопоставьте роман и пьесу. Подумайте, от каких эпизодов и персонажей отказался Булгаков. Почему? Каких героев «Белой гвардии» объединил автор в образе полковника Алексея Турбина? Изменились ли знакомые нам герои романа во второй, сценической, жизни? Как вы думаете, сумел ли Булгаков сохранить в пьесе ту глубину, которая присуща роману? По-прежнему ли автор стоит «бесстрастно над красными и белыми»?

Отправной точкой ваших рассуждений может стать мнение исследователя: «...по мере превращения романа в пьесу, в ее окончательный вариант, хоть и не совсем исключались, но приглушались лирические мотивы, которыми пронизано все содержание «Белой гвардии», исчезала, пока совсем не исчезла философская основа, сохранилась главным образом историко-политическая канва. И сама идея оказалась иной: не «судимы были мертвые», а «народ не с нами. Народ против нас» (В. Боборыкин). Свое сочинение вы можете построить как доказательство или опровержение выдвинутого тезиса.

Тому, кто не решился взяться за такое трудное дело: сопоставить роман и пьесу, мы предлагаем на выбор темы сочинения «Герои «Белой гвардии» и герои русской литературы: традиционное и новаторское» и «В огне и холоде тревог: интеллигенция в революции и Гражданской войне». Работа может быть написана в любом жанре.



МАСТЕР И МАРГАРИТА (1928—1940)

Замысел и название романа. Сюжетные линии. Замысел произведения возникает в конце 1928 года. Начатый роман носил рабочее название «Копыто инженера».

В 1930 году Булгаков сжег черновики «романа о дьяволе». В 1932 году работа над романом возобновляется и идет с перерывами до 1934 года. Еще четыре года роман дополняется, перерабатывается, и в 1938 году писатель прочитал первые три главы в кругу друзей. Последние исправления вносятся почти до смерти писателя.

В целом роман пережил три редакции, и косвенное представление об изменении замысла дает эволюция названия. Вот как оно менялось: «Черный маг» — «Копыто инженера» — «Жонглер с копытом» — «Гастроль Воланда» — «Великий канцлер» — «Сатана» — «Вот и я» — «Шляпа с пером» — «Черный богослов» — «Он появился» — «Подкова иностранца» — «Он явился» — «Пришествие» — «Черный маг» — «Копыто консультанта» — «Князь тьмы» — «Мастер и Маргарита».

В романе переплетаются три сюжета: рассказ по мотивам Евангелия (суд Пилата и казнь Иешуа), сатирическая повесть (Воланд в Москве), мелодрама (история Мастера и его возлюбленной). Каждый сюжет выдержан в своем стиле: суровое, эпически бесстрастное повествование о всесильном прокураторе Иудеи и гибели бродячего философа; откровенный фарс, разыгранный на улицах Москвы, как на огромной сцене; взволнованная история неземной любви.



Вопросы и задания

Чем отличается последнее название от всех предыдущих? Как оно свидетельствует об изменении замысла романа?

К каким сюжетным линиям романа подошли бы в качестве эпиграфов следующие цитаты: «Все люди добры», «Люди как люди...», «Я погибаю вместе с тобой!»? Прокомментируйте стилиевые особенности каждой сюжетной линии.



Творческий практикум

Для определения проблематики обратимся к отдельным главам и эпизодам романа.

Глава 2. Понтий Пилат.

1. Что проповедует Иешуа? Почему священники Иудеи настаивают на его казни?

2. Чем поразителен ответ Иешуа на ироничный вопрос Пилата: «Что такое истина?» В чем скрытый смысл этого ответа?

3. Почему Понтий Пилат, желая спасти Иешуа, все же приговаривает его к смерти?

Глава 12. Черная магия и ее разоблачение.

1. Зачем устраивает Воланд представление в театре Варьете? Каким искушениям он подвергает «московское народонаселение»?

2. Сбылось ли предсказание Иешуа о будущем человечества, сделанное им на допросе у Пилата? Изменился ли мир? люди?

3. Что значат слова Воланда: «Люди как люди»? Что в них — презрение, уважение, равнодушие, снисхождение?

Глава 23. Великий бал у Сатаны.

Глава 24. Извлечение Мастера.

1. Для чего устраивается ежегодный бал Сатаны?

2. Кто прощает Фриду? (Вспомните, кто спас Бенгальского во время представления в театре Варьете, кто освобождает Пилата в финале романа.)

Глава 32. Прощение и вечный приют.

1. К кому относится слово «прощение» в названии главы?

2. Какой «покой» обещан Мастеру? Можно ли считать его наградой?

Начало романа. Прокомментируйте эпиграф.

Роман в романе. Булгаков намеренно назвал героя из романа Мастера о Понтии Пилате не Иисусом Христом, а Иешуа Га-Ноцри (в соответствии с тем языком, на котором говорили жители Иудеи). Для читателя это знак: Иешуа должен напоминать о Христе, но он — не евангельский Христос. А вот Понтий Пилат и Иуда свои имена сохранили. Как вы думаете, почему?

Понтий Пилат. Человек в «белом плаще с кровавым подбоем» — историческая личность. Понтий Пилат — наместник (прокуратор) Иудеи, представитель римского императора Тиберия. Но, кроме реального, есть еще евангельский Пилат. И есть Пилат булгаковский.

Булгаковский Понтий Пилат — человек с большой совестью, измученный одиночеством, для которого встреча с Иешуа — возможность спасения, другой, новой жизни.

Реальный Понтий Пилат вряд ли принял участие в судьбе Иисуса. Скорее всего, он видел перед собой очередного лжепророка, достаточным наказанием для которого было бы бичевание, но синедрион настаивал на смерти. Что ж, он умывает руки, не желая вмешиваться в чуждые ему религиозные распри. Евангелие свидетельствует, что жена Пилата просила его заступиться за арестанта.

Булгаковский герой одинок. Единственное близкое ему существо — собака Банга.

Евангельский Пилат умывает руки. Это был восточный обычай, демонстрирующий нежелание или невозможность участвовать в судьбе осужденного. Булгаков лишает Пилата этого жеста. Ведь Пилат покоряется не чужой воле, а своему страху.

Евангельский Пилат никак не участвует в смерти Иуды. Булгаковский — его смертью пытается откупиться от чувства вины. Герой Булгакова — мятущаяся личность, вдруг осознавшая невозможность совместить власть и человечность. Настоящий Пилат, видимо, не был способен на столь высокие чувства, на «страсти по Булгакову».



Вопросы и задания

Почему Мастер, по воле Булгакова, делает главным героем своего романа Понтия Пилата, а не Иешуа? Чем так важен и интересен Булгакову этот образ?

Что становится наказанием для Пилата?

Как вы думаете, почему так настойчиво упоминает Булгаков одну деталь одеяния прокуратора — «белый плащ с кровавым подбоем»?

Воланд и его свита. По всем признакам — это Сатана и один из важнейших образов романа. Именно образ Воланда связывает сюжетные линии романа в одно целое. Он — свидетель и рассказчик ершалаимской истории, он возвращает Мастера Маргарите, он — виновник необычайных московских событий. Но смысл образа Воланда гораздо глубже его чисто сюжетной роли.

В энциклопедии «Мифы народов мира» говорится о сложившейся литературной традиции изображения дьявола: «Сатана противостоит Богу не на равных основаниях, не как божество или антибожество зла, но как падшее творение Бога и мятежный подданный его державы, который только и может, что обращать против Бога силу, полученную от него же, и против собственной воли в конечном счете содействовать выполнению Божьего замысла — «творить добро, всему желая зла», как говорит Мефистофель в «Фаусте» И. В. Гёте» (С. Аверинцев). Безусловно, Булгаков следует этой традиции в своем романе.

Говорят, история повторяется: сначала это трагедия, потом — фарс. В Ершалаиме была разыграна трагедия, единственным зрителем которой был Воланд. В Москве она повторилась как фарс. Фарсовость московских событий подчеркнута несерьезностью, маскарадным хулиганством, шутовством слуг Воланда.

Что бы ни происходило в Москве, Воланд палец о палец не ударил, снисходительно поглядывая на шалости свиты. Он не вмешивается в дела людей, не пытается, как профессор Преображенский из «Собачьего сердца», улучшить человеческую природу. Но он дает людям возможность увидеть, какие они есть.

Воланд — символ. Он — грозное напоминание о том, что «каждому воздается по вере его». Кто будет наказан небытием, как не верящий в бессмертие души Берлиоз. Кто бессмертием, как Пилат. Кто подлым убийством, как доносчик Майгель. Кто будет заведовать грибоварочным пунктом, вместо того чтобы заведовать искусством. Воздается кому по смерти, кому при жизни, но воздается каждому.

Воланд — напоминание о неотвратимости возмездия. А возмездие — обратная сторона справедливости. Но ни возмездие, ни справедливость от Воланда не зависят. Зависят они от самого человека. Вот почему так пародийны, мелочны и комичны «наказания», доставшиеся москвичам. Они вполне соответствуют их «мере», их мелочности, мизерности их жизни, помыслов и поступков. Воланд ничего не меняет в этом мире, он не распоряжается судьбами людей. «Перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил». А «подвесил» не Воланд.



Вопросы и задания

Проследите по тексту романа судьбы тех персонажей, которые оказались в сфере действий Воланда и его свиты. Можно ли говорить о том, что наказания, выпавшие Берлиозу, Бездомному, барону Майгелю, буфетчику Сокову, Степе Лиходееву и прочим, исходят от Воланда? Кто вершит добро, спасая Фриду, Пилата?

Подготовьте устное или письменное сообщение «Воланд и другие». Для выполнения задания используйте примерный план, а также вопросы.

1. Сюжетная роль образа Воланда в романе.
2. Портретные характеристики Воланда и его слуг: демоническое и человеческое.
3. Цель прибытия Воланда в Москву.
4. Московские события (похождения Воланда и свиты): кто наказан? За что? Кем? И наказан ли?
5. «Чудак печальный и опасный, // Созданье ада иль небес, // Сей ангел, сей надменный бес. Что ж он?..»

Действия Воланда и его свиты: фарс или трагедия? Воздалось ли каждому вставшему на пути Воланда «по вере его»?

Воланд и Иешуа: борьба или сотрудничество? Роль Воланда в противостоянии добра и зла, света и тьмы, милосердия и возмездия. В каких отношениях Воланд со своими «подопечными»: слугами, людьми, гостями бала?

Истинное лицо Воланда: царь зла или посланник небес, выполняющий грязную работу?

Что может и чего не может Воланд? (Тема судьбы, милосердия и справедливости в романе.)

Задания для тех, кому интересно.

Как и почему меняется костюм Воланда на протяжении романа?

Напишите монолог одного из персонажей романа о его встрече с Воландом. Форма произвольная: мемуары, письмо другу, заявление в милицию, протокол допроса и т. д.

Мастер и его роман. Как и Воланд, Мастер связывает все сюжеты романа Булгакова.

Один из сюжетов — любовь Мастера и Маргариты — дал имя всему роману.

Впервые мы встречаемся с Мастером в клинике Стравинского. К этому времени он потерял все: дом, любовь, рукопись романа, имя... Но уместно ли здесь слово «потерял»?



Вопросы и задания

Восстановите, насколько это возможно, жизнь Мастера. Как случилось, что он лишился всего, что было самым дорогим в его жизни? И конечно, классический вопрос: «Кто виноват в этом?»



Семинар

«На свете счастья нет, но есть покой и воля» (А. С. Пушкин)

Первая тема для обсуждения — «Финал: лучше наилучшего».

1. Почему Мастер, по словам Воланда, не заслужил света, а только покой?

2. Просьбу Иешуа устроить судьбу Мастера Левий Матвей передает «духу зла» почти приказным и неприязненным тоном, а взять вместе с Мастером Маргариту он умоляет. Почему?

3. Почему все-таки Воланд, а не Иешуа устраивает судьбу Мастера?

4. Задание не для всех. Проследите хронологию романа: какими христианскими и нехристианскими датами она отмечена?

«О чем роман?» — вторая тема для диспута или свободной дискуссии. Ищите аргументы! Только не торопитесь с решением. «Правильные» ответы по литературе бывают только на тестировании. Ведь не бывает правильной или неправильной литературы — бывает плохая и хорошая.

Вопрос: «О чем роман?» — измеряет глубину понимания. Познакомьтесь с несколькими ответами на этот вопрос.

1. «Роман «Мастер и Маргарита» написан о правде, неправде и их соотношении во времени («ершалаимском» и «московском») и в вечности... Согласно концепции «Мастера и Маргариты», доброта и милосердие — следствие честности, а не наоборот» (О. Лекманов).

2. «Основой романа является проблема взаимоотношения двух извечных начал — человеческих или надчеловеческих — Добра и Зла. С утверждения природной доброты человека начинается роман и ведет героев через зло и страдание к милосердию. Милосердие и страдание — единственная награда, которую может заслужить человек. Роман Булгакова о двух полюсах человеческой природы — светлом и темном, которым не сойтись никогда и никогда не разойтись» (А. Киселев).

3. «Все-таки нечто иное составляет основу «Мастера и Маргариты». Я бы сказал, что это противостояние свободы личности и несвободы. Разве не этим пронизан весь роман? И зло, в разных его ипос-

тасях, идет, как правило, от несвободы, а добро рождается свободой» (В. Боборыкин).

Размышления можно продолжить. Может быть, это роман о неизбежности зла и иллюзорности добра? А может быть, это роман о предательстве и верности? А может быть, это роман о любви?..



Для самостоятельного чтения

Если вы хотите понять, что послужило поводом для отлучения писателя от читателей и зрителей, то читайте «Бег», это своеобразное продолжение «Белой гвардии». Помогут вам разобраться в прочитанном, понять художественный мир «мистического» писателя книги в нашем традиционном разделе.



Советы библиотеки

Л. Белозерская - Булгакова. Воспоминания.

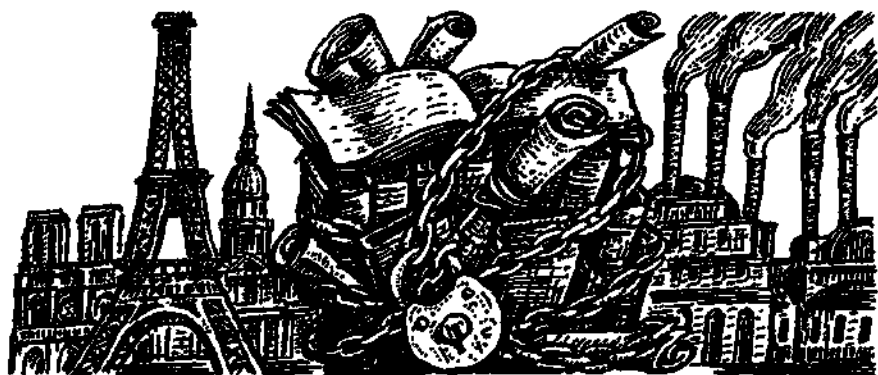
Е. Булгакова. Дневник.

В. Боборыкин. Михаил Булгаков: Биография писателя.

В. Мягков. Булгаковская Москва.

М. Чудакова. Жизнеописание Михаила Булгакова.

Л. Яновская. Творческий путь Михаила Булгакова.



ЛИТЕРАТУРА В ИЗГНАНИИ

Любит ли свое дерево зеленый листок?
Просто — он, лишь с ним связанный,
лишь ему и принадлежит. И пока свя-
зан, пока зелен, пока жив должен ве-
рить в свое родное дерево. Иначе — во
что же верить? Иначе — чем же жить?

М. Осоргин

...и совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной, царской
столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я —
весь.
Эмигрантская быль мне всего только
снится —
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.

Г. В. Иванов

Можно ли изгнать литературу? Можно быть русским зарубежным писателем? Вот так, без союза «или» или запятой между словами? Не правда ли, странные вопросы? И ничего, кроме недоумения, они не вызывают. Если вспомнить к тому же, что большую часть своей жизни вне России провел Тургенев, а роман «Обломов» Гончарова называли «мариенбадским» чудом. И это не говоря о Гоголе и его «Мертвых душах», целиком и полностью написанных за границей! Безусловно, изгнать литературу нельзя, но можно

отлучить ее от читателя. Как и случилось в России после Октябрьской революции, когда многочисленная творческая и художественная интеллигенция покинула родную землю и, оказавшись в изгнании, стремилась осмыслить цели своего дальнейшего существования, найти нравственное оправдание бытия вне Родины, иными словами, осознать свою миссию:

Кончаю земное хождение по мукам,
Хождение по мукам, что видел во сне —
С изгнанием, любовью к тебе и грехами.
Но я не забыл, что обещано мне —
Воскреснуть. Вернуться в Россию — стихами.

Под этими словами поэта Георгия Иванова могла, наверное, подписаться вся русская эмиграция. Однако эмигранты осознавали не только свою высокую миссию, но и слитость с историей и культурой России. Может быть, поэтому тема родной земли стала одной из ведущих, ее утрата осознавалась как трагедия. Ярko выражено это в стихотворении И. А. Бунина:

* * *

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...
Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать «прости» родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо...
Как бьется сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой...

Объяснить эмиграцию, добровольную или принудительную, только политическими причинами вряд ли можно. Они — шире и глубже. Главное, на наш взгляд, все-таки в другом, в том, что «феномен литературы русского зарубежья уникален... и не находит аналогов в мировой истории» (О. Михайлов). Уникальность ее не только в том, что «список» деятелей русской культуры оказался чрезвычайно внушительным и что все европейское искусство испытало на себе мощное воздействие русского зарубежья, но и в том, что она не разрушала, а наоборот, стремилась сохранить единое пространство национальной культуры. «Зарубежная Россия» (в терминологии П. Б. Струве) как некая духовная, культур-

ная, языковая общность исповедовала три веры: веру в Бога (веру православную), веру в Реставрацию (переход «к прошлому — будущему») и веру в культуру, особенно в литературу как средство спасения и возрождения России. Поэтому и крупнейшие события: Нобелевская премия И. А. Бунина, празднование столетней годовщины со дня смерти А. С. Пушкина — воспринимались именно в этом ключе:

России — пасынок, а Польше —
Не знаю сам, кто Польше я,
Но: восемь томиков, не больше, —
И в них вся родина моя... —

заметил однажды поэт В. Ф. Ходасевич.

Однако родиной русского человека все-таки оставалась Россия. Может быть, поэтому так много было написано мемуаров, так много книг, воскрешающих образ Родины и пытающихся осмыслить истоки формирования личности. К их числу, безусловно, принадлежат «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Детство Никиты» А. Толстого, «Юнкера» А. Куприна, «Времена» М. Осоргина, «Лето Господне» И. Шмелева, «Путешествие Глеба» В. Зайцева.

Возникнув как культурный феномен, русская зарубежная литература требовала своего осмысления. Один из первых ее исследователей, Струве, заметил по этому поводу: «...Зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы». Время, как говорится, пришло: «отлученная» литература вернулась к своему читателю не отдельным потоком, а неотъемлемой частью такого целостного явления, которое именуется «русская литература XX века».

В нашем учебнике в разделе «Литература в изгнании» только четыре имени: Бунин, Цветаева, Набоков, Шмелев и только те их произведения, которые написаны вдали от Родины. Пусть их творчество, точнее — избранные произведения, откроют вам дорогу в мир русских писателей, творивших за рубежом.



ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН

ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА (1927—1933)

Ничто так не определяет нас, как род
нашей памяти.

И. А. Бунин

«В поисках утраченного времени». Работая по нашим учебникам, вы наверняка уже привыкли к тому, что мы постоянно знакомим вас с разными взглядами на ту или иную проблему, предлагаем согласиться или поспорить с той или иной точкой зрения. В этой главе мы немного изменяем своей традиции и предлагаем вам познакомиться с целостной интерпретацией романа Бунина, предложенной в монографии современного исследователя. Почему? Во-первых, потому что считаем: никто не скажет лучше об этом очень необычном для русской литературы произведении, чем современный литературовед. Во-вторых, вы скоро станете не школьниками, а студентами, и вам предстоит не только слушать лекции, но и читать солидные научные монографии, чему тоже, кстати, надо учиться. И наконец, в-третьих, интерпретация романа, предложенная Юрием Мальцевым, показалась нам наиболее интересным прочтением романа, близким современному читателю.

«Жизнь Арсеньева» — уникальная книга в русской литературе, она, может быть, занимает в ней такое же место, как в «В поисках утраченного времени» Пруста в литературе французской. Непосредственного влияния она — по множеству причин — на русскую литературу сразу не оказала...

Как и у Пруста, у Бунина мы находим не воспоминания, а память — то есть некую совершенно особую духовную сущность, понимаемую художником как суть искусства и даже жизни (Пруст писал, что память — это не момент прошлого, а нечто общее и прошлому и настоящему, и гораздо существеннее их обоих, и что память, в отличие от воспоминания, дает не фотографическое воспроизведение прошлого, а его суть,

и потому несет такую радость и дает такую уверенность, что делает безразличной смерть; все это мог бы повторить и Бунин). Именно поиском сути, высветлением эстетического в повседневном, отыскиванием ценности пережитого момента или присвоением ему ценности (что по сути одно и то же) занят Бунин в своей книге.

Жизнь предстает здесь не в своих разрозненных моментах, а во вневременном единстве, расширяющемся до вечности...

Поэтому назвать романом эту книгу неверно. Сам Бунин взял в кавычки слово «роман», начертанное на папке с рукописью, указав тем, что это вовсе не роман в традиционном понимании (традиционно в нем одно лишь заглавие) — ему гораздо больше подошло бы то название, которое мы находим в набросках — «Книга моей жизни».

«Жизнь Арсеньева» — это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (то есть новое «восприятие восприятия»)...

Прошлое заново переживается в момент писания, и поэтому в «романе» Бунина мы находим не мертвое «повествовательное время» традиционных романов, а живое время повествователя, схваченное и зафиксированное (и оживающее каждый раз снова перед читателем) — во всей своей неотразимой непосредственности...

Этим бунинский хронотоп отличается от того, что сегодняшняя критика называет «рельефностью времени»: у Бунина не «рельеф», а полное стирание граней и различий, выход во вневременное измерение...

Сам Бунин довольно четко сознавал совершенно новый характер своего хронотопа. Об этом свидетельствует, например, его разговор с Кузнецовой: «Говорили о романе, как ...писать его новым приемом, пытаюсь изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том и в другом одновременно».

Исчезновение «реального» времени и реальной последовательности времени в «Жизни Арсеньева» есть результат того приема, который... можно было бы определить как — синтез памяти.

Конкретные воспоминания, очищенные от второстепенного, сливаются в некий единый синтетический образ памяти.

...Переход от синтезированного образа памяти к конкретно-му описанию, которое тем не менее, не теряя своей конкретности и яркости, уже утрачивает связь с реальной временной последовательностью и переносится в иное, внутреннее, временное измерение, — мы наблюдаем на протяжении всего романа...

Любопытно отметить в этой связи также и то, что при работе над «романом» Бунин постепенно и настойчиво устранял все, что позволяло воспринимать тот или иной образ лишь как воспоминание, и переводил его в план памяти...

Ему хотелось, чтоб его книга стала хвалой миру и человеку, стремящемуся раскрыть в себе силы природы и слиться с замыслом Вселенной.

Память, как мы видели, у Бунина категория духовная. Память всегда трансцендентна, ибо в ней проявляется наше над-временное естество. Как и у Пруста, именно в памяти прожитое обретает подлинную жизнь, наконец, открытую и названную. И эта подлинная жизнь бессмертна...

Попытка преодолеть время и сблизить дистанции еще больше усиливает ощущение призрачности жизни, «сна жизни», в котором собственное «я» воспринимается как чужое, а чужие жизни... переживаются как своя собственная...

Бывшее и воображенное, сознательное и подсознательное, память и прапамять... разнородные мысли, представления чувства, ощущения — все сливается в удивительном всеединстве, в том огромном, непонятном и таинственном, но ошеломительно прекрасном, что есть Жизнь...

Все это не философия жизни и конечно же не исследование человеческого восприятия (любопытно, что Бунин в ходе работы над «романом» тщательно устранял все философские и научные термины, которыми в первых набросках «роман» изобиловал), а нечто гораздо более сложное, что можно было бы очень приблизительно определить (за неимением терминов) как — глубинная интуиция жизни. Благодаря этому «Жизнь Арсеньева» — уникальное произведение в русской литературе, развивающейся до Бунина, в основном, в русле толстовско-достоевского рационализма и психологизма. Бунин же с его мощным подсознанием, тончайшей чувственностью и почти ясновидческой интуицией, которой бывают одарены скорее религиозные мистики, чем художники, сумел передать как раз то, что, по его словам, «никак нельзя уловить и выразить» (Ю. Мальцев).



Вопросы и задания

Уточните по словарю литературоведческих терминов понятие «хронотоп». В чем, на взгляд исследователя, своеобразие хронотопа романа? Убедительна ли для вас такая точка зрения?

В чем своеобразие жанра романа?

Какие традиции русской литературы развил, а какие — преодолел писатель в романе «Жизнь Арсеньева»? Можно ли назвать это произведение автобиографическим?

Согласны ли вы с точкой зрения исследователя, что эта книга «непосредственного влияния... на русскую литературу сразу не оказала»?

Проиллюстрируйте основные положения предложенной вашему вниманию работы текстом романа.



ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК (1944)

Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать «Чистый понедельник».

И. А. Бунин

Лирическая память писателя. «Все — тленно, но «Слову жизнь дана». Слово — звучит, живет, животворит, — слово великого искусства. Оно сильнее смерти: оно творит и воскрешает. И если бы уже не было России. — Слово ее создаст, духовно.

Наша великая литература, рожденная народом русским, породила нашего славного писателя, ныне нами приветствуемого, — И. А. Бунина. Он вышел из русских недр, он кровно-духовно связан с родимой землей и родимым небом, с природой русской, — с просторами, с полями, далями, с русским солнцем и вольным ветром, с снегами и бездорожьем, с курными избами и барскими усадьбами, с сухими и звонкими проселками, с солнечными дождями, с бурями, с яблочными садами, с ригами, с грозами... — со всей красотой и богат-

ством родной земли. Все это — в нем, все это впитано им, остро и крепко взято, и влито в творчество — чудеснейшим инструментом, точным и мерным словом, — родной речью. Это слово вяжет его с духовными недрами народа, с родной литературой.

«Умейте же беречь...» Бунин сумел сберечь и — запечатлеть нетленно. Вот, кто подлинно собиратели России, ее нетленного: наши писатели, и между ними — Бунин, признанный в чужих пределах за дар чудесный. Через нашу литературу, рожденную Россией, через Россией рожденного Бунина признается миром сама Россия, запечатленная в «письменах» — эти слова писателя Ивана Шмелева прозвучали на чествовании Бунина русскими эмигрантами по поводу получения им Нобелевской премии по литературе.

«Россия, запечатленная в «письменах», вставала со страниц эмигрантских произведений И. Бунина. Во Франции был написан роман «Жизнь Арсеньева», создан последний сборник писателя «Темные аллеи». Этот цикл рассказов воспринимался автором как книга, связанная единством замысла: «Все рассказы... только о любви, о ее «темных» и чаще всего мрачных и жестоких аллеях». Действительно, каждый рассказ — своеобразная зарисовка событий русской жизни, событий, которые как бы заново воспринимаются и переживаются героями. Лирическая память о них позволяет писателю расширить границы художественного времени и пространства, отчетливее увидеть прошлое и настоящее, прояснить многочисленные реминисценции.



Вопросы и задания

Вспомните прочитанный вами рассказ «Темные аллеи». Какие литературные реминисценции приходят вам на память? В чем состоит их художественная функция?

Какой «чужой текст» звучит в рассказе «Чистый понедельник»? Попробуйте объяснить его функцию.

Дайте трактовку названия рассказа. Помогает ли понять его фольклорная реминисценция — отзвук пословицы «Не все коту масленица»? (Чистый понедельник знаменует собой конец Масленицы.)

«Трагедия несостоявшейся любви». Рассказ «Чистый понедельник» вызвал к жизни многочисленные интерпретации,

но все исследователи сходятся в одном: он построен на контрасте. Его герои Он и Она не имеют имен, тогда как текст пестрит именами собственными. В облике Москвы, города, где разворачиваются события, тоже подчеркнута двойственность, сочетание на первый взгляд несочетаемого: «Странный город! — говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. — Василий Блаженный — и Спас-набору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен и кремлевских стенах...»

На страницах рассказа словно борются стихии света и тьмы, тепла и холода. И все это находит свое воплощение в характере героини, в которой сочетается подлинный интерес к древнему искусству и участие в капустниках Художественного театра, ее «включенность» в современную богемную жизнь и приверженность строгой старине. Героиня оказывается наделенной исторической памятью, в которой сопряжены образы разных эпох. В ее портрете подчеркнута «восточная» («темная») красота и «тихий свет», она словно воплощает в себе разные миры, разные культуры, разные традиции. В чем же видит писатель истинную причину таких противоречий? Безусловно, в «беспочвенничестве» эпохи и в особенностях истинно русской души, которой наделена героиня. Так, все настойчивей начинает звучать на страницах рассказа мысль писателя о подсознательных или осознаваемых связях каждого человека с прошлым, мысль о том, что в каждом человеке жива «память веков», память поколений, которая движет его дурными и хорошими поступками, определяет его эмоции, побуждения, склонности. «Из нас, как из дерева, — и дубина, и икона, — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это дерево обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» — так написал Бунин. Отсюда — «шаткость», «двойственность» характера героини и его трагичность, сложность выбора пути.

И вновь по контрасту удивительно светлый и чистый финал: «Я почему-то очень внимательно посмотрел на них. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платком, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... Что она могла видеть в темноте, как могла почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот».



Вопросы и задания

Рассказ прочитан и осмыслен, и, безусловно, у вас сложилась своя интерпретация этого маленького шедевра. Мы же предлагаем вам познакомиться с мнением профессиональных читателей. Кто из них, на ваш взгляд, точнее постиг авторский замысел? Кто ближе вашему пониманию рассказа?

А. Майкова: «Литература XX века опровергает традиции, как и история. Автор не дает этической оценки описываемых событий напрямую. Но он помещает историю «странной любви» безымянных героев в исторически-конкретную обстановку московской жизни 10-х годов XX века, и трагедия несостоявшейся любви предваряет в сознании читателя трагедию страны.

В рассказе Бунина художественный принцип антитезы становится и средством психологической характеристики, и объяснением социальной трагедии России в эпоху войн и революций. Героиня, как и вся Россия, мечется между двумя крайностями: аскезой и роскошью, гражданской пассивностью и радикализмом, не видя середины, подвластна силам бессознательных проявлений своей души; герой также поглощен своими чувствами и также болен праздностью, находясь во власти бессознательного. Молодые, здоровые, хорошие люди уходят от реальности, которая вскоре уничтожит их самих. И в этом не только их личная трагедия, но и трагедия всеобщая».

Л. Долгополов: «Двойственность ее (героини. — *Авт.*) облика прямо соотносится Буниным с двойственностью облика страны, России; впечатление, получаемое от этих двух образов-символов, однопланово. Облик героини и облик страны синтезируются, почти сливаются, взаимно поясняя и дополняя друг друга. Образуется как бы единый символ, в котором слиты черты личные, индивидуальные и общие, национальные и даже шире — национально-исторические. Двойственность героини, объединение в ее облике... черт западных и восточных, европейских и азиатских дает где-то в середине рассказа резкий и неожиданный... уклон в сторону древней Руси. Выявляется как бы третья сторона ее облика, выступает на сцену третья сила: она и оказывается в конечном итоге главной, основной... Как только мы переведем бунинские образы в план символически-иносказательный, расширительный, искусственность исчезает, ее место заступает правственно-историческая концепция, касающаяся судьбы не одного человека, а страны в целом...

«Чистый понедельник» — рассказ не только об отдельном человеке и не только об испепеляющей любовной страсти. Это рассказ и о России — о ее дореволюционном настоящем и возможном, желаемом будущем».

Ю. Мальцев: «Л. Долгополов дает остроумную, но малоубедительную интерпретацию этого рассказа. По его мнению, героиня «Чистого понедельника» есть символ Руси (не России, а исконной, допетровской подлинной древней Руси), в своих национальных глубинах чуждой революционному хаосу, сочетающей в себе страстность Востока с классической ясностью Запада. Здесь Бунин якобы выражает свою новую концепцию России и ее иного пути, бывшего возможной альтернативой революции и, быть может, еще не окончательно потерянной для России.

Но символы у Бунина никогда не поддаются прямой расшифровке, они помещаются совсем на другом, неинтерпретируемом уровне. Прямолинейная их расшифровка всегда надуманна, ибо чужда самой поэтике Бунина. В этом рассказе, действительно, явно ощущается многозначительность образа, но он непрозрачен в своей глубине, как сама жизнь».



ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ШМЕЛЕВ

ЛЕТО ГОСПОДНЕ (1927—1944)

Совсем недавно вышло первое в России полное собрание сочинений Ивана Сергеевича Шмелева. Практически одновременно с этим событием произошло другое, воистину знаковое. Вместе со своими произведениями на любимую родину, в Россию, вернулся и сам писатель. Его прах был перевезен из Франции и захоронен на кладбище Донского монастыря в Москве. Сбылись, пусть и посмертно, две самые задушевные его мечты.

Книга «Лето Господне», по праву признанная вершиной его творчества, создавалась в эмиграции.

В 1922 году он эмигрирует в Германию, затем во Францию. Это решение было принято после страшной трагедии. Его сын Сергей, боевой офицер, прошедший германскую, как тогда говорили, войну, участник Добровольческой армии генерала Врангеля, не пожелал уехать на чужбину и был взят в Феодосии из лазарета и расстрелян без суда и следствия. Насколько тяжелы были страдания отца, представить себе просто невоз-

можно. Потому что сказать, что Иван Сергеевич любил своего сына, значит не сказать ничего. Вот строчки из его писем сыну на фронт: «Ну, дорогой мой, кровный мой, мальчик мой. Крепко и сладко целую твои глазки и всего тебя...»; «Проводили тебя — снова из меня душу вынули». И может быть, единственным спасением писателя в эти годы была память о безмерно любимой им старой России.

Удивительно, но неуходящая душевная боль не ожесточила писателя. Свидетельством тому пронзительная светоносность книги «Лето Господне», какая-то необъяснимая благодать, которая наполняет душу читателя, взявшего ее в руки. Вот что пишет об этом чувстве И. А. Ильин: «Великий мастер слова и образа, Шмелев создает здесь в величайшей простоте утонченную и незабвенную ткань русского быта, в словах точных, насыщенных и изобразительных: вот «тартаны мартовской капли», вот в солнечном луче «суетятся золотинки», «хрепкают топоры», покупаются «арбузы с подтреском», видна «черная каша галок в небе». Так зарисовано все: от разливанного постного рынка до запахов и молитв яблочного Спаса, от разговин до крещенского купания в проруби. Все узрено и показано насыщенным видением, сердечным трепетом; все взято любовно, нежным, упоенным и упоительным проникновением; здесь все лучится от сдержанных, не проливаемых слез умиленной благодатной памяти».

Об особенностях, неповторимости, уникальности писательского дара И. С. Шмелева говорили не только его современники. Об этом же говорят и исследователи, которые сейчас занимаются изучением его творчества. Е. Осьминина пишет: «В русской литературе мы найдем множество писателей, которые сильно, талантливо, полно изображали Зло; от Гоголя до Горького (не говоря уже о веке двадцатом). Активное, сильное, торжествующее Добро написать, по всей видимости, гораздо труднее. И в этом смысле Шмелев — уникальный писатель. Ему удавался идеал. Удавалось Добро прекрасное, побеждающее. Причем удавалось с истинной художественной силой. Герои — сильные, благородные, добрые люди. Будь они простыми замоскворецкими мастеровыми, кучерами, плотниками, или купцами, или священнослужителями, или военными, как старый полковник из «Солдат», —

все они *живые*, зримые, реальные. Или природа прекрасная — яблони в цвету, сирень благоуханная, весенние тополя. Каждая страница Шмелева расцветает перед нами в дивную картину. Картину гармонии, благодарения и благословения всего сущего. Удавалось это Шмелеву потому, что он сам носил в душе искру того огня, который видел везде. И которым освещал все. Огонь этот — огонь веры. Сам он был в какой-то степени рыцарем, который «саблю обнажил» в борьбе со злом. Или солдатом, служащим России, чести, добру. Можно сказать, рыцарь, солдат. А можно и — *воин Христов*».



Вопросы и задания

«И язык, язык... Без преувеличения, не было подобного языка до Шмелева в русской литературе» (*О. Михайлов*). Вы согласны с этим утверждением? Если да, то приведите примеры из «Лета Господня». Если нет, то приведите свои аргументы.

Л. Н. Толстой писал, что «нет величия там, где нет простоты, добра и правды». В этом смысле можно ли говорить о величии «Лета Господня»?

Если вы прониклись духом этой книги, прочитайте «Богомолье».



МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА

ЛИРИКА (1922—1939)

Я одна с моей большой любовью
К собственной моей душе.

М. И. Цветаева

«С этой безмерностью в мире мер». Войти в художественный мир Цветаевой трудно, подчас невозможно, не понимая его первооснов. О них поэт (не поэтесса!) однажды сказала так: «Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта —

убили... С тех пор... я поделила мир на поэта — и всех, и выбрала поэта». К сказанному можно добавить, что поэтом стала сама, точнее — не стала, а изначально была, ощущала всем своим существом себя поэтом и поэта в себе. Поэтическим взглядом смотрела на мир и создавала мир, по поэтическим законам превращая быт — в бытие. Пример тому — дневниковый очерк «Чердачное» и стихотворение «Чердачный дворец мой, дворцовый чердак!...».

Чердачный дворец мой, дворцовый чердак!
Взойдите. Гора рукописных бумаг...
Так. — Руку! — Держите направо, —
Здесь лужа от крыши дырявой.

Теперь полюбуйтесь, воссев на сундук,
Какую мне Фландрию¹ вывел паук.
Не слушайте толков досужих,
Что женщина — может без кружев!

Ну-с, перечень наших чердачных чудес:
Здесь нас посещают и ангел, и бес,
И тот, кто обоих повыше.
Недолго ведь с неба — на крышу!

Вам дети мои — два чердачных царька,
С веселою музой моею, — пока
Вам призрачный ужин согрею —
Покажут мою эмпирию.

— А что с Вами будет, как выйдут дрова?
— Дрова? Но на то у поэта — слова
Всегда — огневые — в запасе!
Нам нынешний год не опасен...

От века поэтовы корки черствы,
И дела нам нету до красной Москвы!
Глядите: от края — до края —
Вот наша Москва — голубая!

А если уж слишком поэта доймают
Московский, чумной, девятнадцатый год, —
Что ж, — мы проживем и без хлеба!
Недолго ведь с крыши — на небо.

¹ *Фландрия* — провинция Бельгии, издавна славящаяся производством кружев.

Это то, что воплощено в стихах. А что на самом деле? Или, может быть, на самом деле — именно то, что в стихах: «Не знаю, нужны ли вообще подстрочники к стихам: кто — когда — с кем — где — при каких обстоятельствах и т. д. — жил. Стихи быт перемололи и отбросили...» Действительно, дневниковым очерком эти стихи не прокомментируешь. «Живу с Алей и Ириной (Але 6 л., Ирине 2 г. 7 мес.) в Борисоглебском пер., против двух деревьев, в чердачной комнате, бывшей Сережиной. Муки нет, хлеба нет, под письменным столом фунтов 12 картофеля, остаток от пуда, «одолженного» соседями, — весь запас!..

Мой день: встаю — верхнее окно еле сереет — холод — лужи — пыль от пилы — ведра — кувшины — тряпки — везде детские платья и рубашки. Пилю. Топлю. Мою в ледяной воде картошку, которую варю в самоваре... Самовар ставлю горячими угольями, которые выбираю тут же из печки...

В 10 ч. день окончен. Иногда пилю и рублю на завтра. В 11 ч. или в 12 ч. я тоже в постель. Счастлива лампочкой у самой подушки, тишиной, тетрадкой, папиросой, иногда — хлебом.

Пишу скверно, тороплюсь...

Не записала самого главного: веселья, остроты мысли, взрывов радости при малейшей удаче, страстной нацеленности всего существа — все стены исчерканы строчками стихов и NB! для записной книжки...

Но жизнь души — Алиной и моей — вырастает из моих стихов — пьес — ее тетрадок». Это фрагмент из «Чердачного», но даже в нем, очерке-зарисовке быта, подчеркнуто: главное — жизнь души, ибо творчество, как считает поэт, «роман с собственной душой».

Цветаева единственно существенными признает закономерности той действительности, которая преображена поэзией, творчеством. Именно поэтому в эмиграции она продолжает отстаивать свое право на вторую, преображенную искусством реальность и в очерке о М. Волошине «Живое о живом», и в эпистолярном романе с Б. Пастернаком, с которым была едва знакома, и свое право считаться адресатом любовных стихов Мандельштама. Такая зависимость от собственных гиперболических чувств практически невыносима — иногда для других и всегда для себя самой. Отсюда — ощущение своей «безмерности в мире мер», своей обреченности на изгнанниче-

ство, так как оно само по себе, вместе с избранничеством, удел поэта. Отсюда в стихотворении «О, слезы на глазах!..» из цикла «Стихов к Чехии» неожиданное и ожидаемое разочарование в мире, во всем:

Отказываюсь — быть.

В Бедламе нелюдей

Отказываюсь — жить

С волками площадей.

Отказываюсь — выть...

С акулами равнин

Отказываюсь плыть —

Вниз — по теченью спин...

«Отказываюсь — быть» — эти слова уже давно стали своеобразным девизом Цветаевой и нашли свое эстетическое воплощение в произведениях, созданных в эмиграции, — «Поэме Горы» и «Поэме конца». Они написаны под влиянием разлуки с Константином Родзевичем, разлуки неизбежной для Цветаевой, потому что она — поэт и не может жить без «сонмов, снов, крылатых коней»:

Жизнь свою — как карту бьем!

Страстные, *не быть* упорствуем.

Наравне с медвежьим рвом

И двенадцатью апостолами...

«Поэма Горы», 1924

Но отрицание, разрушение — это черты авангарда. Уникальность же Цветаевой в том, что она нашла точку соединения традиции и новаторства, «меры» и «безмерности» и оказалась вне групп, вне пристрастий как политических, так и эстетических. Быть самой собою, ни у кого ничего не заимствовать, не подражать, не подвергаться влияниям — такую Цветаева была в России, такую осталась и в эмиграции:

Ибо *мимо* родилась

Времени! Вотще и всеу

Ратуешь! Калиф на час:

Время! Я тебя миную.

«Хвала времени», 1923



Вопросы и задания

Прочитайте стихотворения из цикла «Лебединый стан». О лирическом герое или лирической героине можно говорить применительно к этим стихам? Ответ обоснуйте.

Прочитайте стихотворения из цикла «Поэт» (1923), «Стол» (1934). Кому или чему противопоставляет себя поэт?

Одна из самых главных тем поэзии Цветаевой — тема любви. И здесь та же сила, искренность, безграничность чувства, разрывающего стихотворную форму. Но передать это голосом весьма и весьма непросто. Подготовьте выразительное чтение стихотворения «Вчера еще в глаза глядел...». Какое слово является эмоциональным и смысловым центром строки, строфы? Как выделить его голосом? Будет ли меняться ваш тон в процессе чтения?

«*Невосстановимо хлещет стих*». Современники вспоминали, что Марина Цветаева никогда «не объясняла» свои стихи, просто читала их по нескольку раз, пока смысл не становился понятен слушателю. Отсюда вполне естественное внимание к звуковому («Пишу исключительно по слуху») оформлению стиха: его метрике, строфике, фонике и рифмам. Дочь Цветаевой Ариадна Эфрон вспоминает: «Добиваясь точности единства смысла и звучания, страницу за страницей исписывала столбцами рифм, десятками вариантов строф, обычно не вычеркивая те, что отвергала, а — подводя под ними черту, чтоб начать новые поиски...» «Слово Цветаевой всегда свежее, незахвачанное, и оно всегда прямое, предметное, конкретное, не содержит никаких посторонних смыслов, а значит только то, что значит: вещи, значения, понятия. Но у него есть своя важная особенность: это слово-жест, передающее некое действие, — своего рода речевой эквивалент душевного и, если угодно, физического жеста» (В. Орлов). Чтобы выделить слово, Цветаева, повинуясь интонации, безжалостно рвет строку на отдельные слова:

* * *

Рябину	Рябина —
Рубили	Седыми
Зорькою.	Спусками...
Рябина —	Рябина!
Судьбина	Судьбина
Горькая.	Русская.

1934

Ритмическая схема стихотворения выдержана очень строго: первые две строки — ударение на первом слоге, третья — на втором; она соблюдается на протяжении всех двенадцати строк. Обратите внимание: смещение ударения происходит на стыке слов, которые оказываются в предложении наиболее тесно связанными («Рубили // Зорькою... Судьбина // Горькая... Седыми // Спусками... Судьбина // Русская»). На первый взгляд разрывать эти словосочетания также противоестественно, как и рвать на части одно слово. Но о чем идет речь в стихотворении? О поломанной, «срубленной» судьбе: ломается рябина (а этот образ в лирике Цветаевой очень символичен). Ломается ритм, ритм подчиняется смыслу, он служит ему, помогает создать то, что называется содержанием поэтического произведения.

Е. Г. Эткинд приводит еще один очень выразительный пример: «У той же Цветаевой, — пишет исследователь, — в стихотворении «Читатели газет» (1935) — о пассажирах парижского метро, упивающихся чтением пустопорожних газетных столбцов, газетными сплетнями и сенсациями:

Кача — «живет с сестрой» —
ются — «убил отца!»
Качаются — тщетой
Накачиваются.

И в конце этого стихотворения — опять слово, разорванное на две части:

Стою перед лицом
— Пустее места — нет! —
Так значит — *нелицом*
Редактора газет-
ной нечисти».

Такой перенос части предложения на следующую строку, когда граница между стихами разрывает сильную синтаксическую связь — характерная черта цветаевской поэзии. Такое членение строки создает неповторимую интонацию. «Марина часто начинает стихотворение с верхнего «до», говорила Анна Ахматова», — пишет Иосиф Бродский и продолжает мысль своей великой современницы: «Таково было свойство ее голоса, что речь почти всегда начинается с того конца октавы, в верхнем регистре, на его пределе, после которого мыслимы

только спуск или, в лучшем случае, плато. Однако настолько трагичен был тембр ее голоса, что он обеспечивал ощущение подъема при любой длительности звучания.

Ритм стихов ломается под напором половодья чувств. Намеченным штрихом образ резко сменяется новым, подчиняясь лишь внутренней музыке. А истоки этой музыки — в народной песне:

Наконец-то встретила
Надобного — мне:
У кого-то смертная
Надоба — во мне.

Что для ока — радуга,
Злаку — чернозем —
Человеку — надоба
Человека — в нем...

*«Наконец-то встретила...»,
1936*



Вопросы и задания

Вы, наверное, уже поняли, что Цветаева создала свой неповторимый стиль, изменила даже привычный синтаксис, «лишила» многие фразы глаголов. Но как это сказывается на интонации стихотворения? Как заставляют читать его многочисленные тире? Поразмышляйте над этими вопросами, работая над стихотворением «Рассвет на рельсах» (1922).

В воспоминаниях Ариадны Эфрон есть рассказ о том, как Марина Цветаева читала своему мужу Сергею Эфрону, в прошлом офицеру Добровольческой армии, стихотворения из цикла «Лебединый стан». «Это было не совсем так, Мариночка...» — «Что же было?» — «Была самоубийственная и братоубийственная война, которую мы вели, не поддержанные народом...» — «Но были и герои?» — «Были. Только вот народ их героями никогда не признает. Разве что когда-нибудь — жертвами». — «Но как же вы...вы, Сереженька?...» — «А так: сел не в свой состав и заехал черт знает куда... Обрати, Мариночка, только пешком — по шпалам, всю жизнь...» Как вы думаете, можно ли считать стихотворение «Рассвет на рельсах» своеобразным продолжением этого диалога?

«России меня научила революция». Так передает слова матери Ариадна Эфрон, пытаясь объяснить, откуда в творче-

стве поэта, выросшего на русской классике и «вспоенного романтизмом», вдруг — «лубок, былина, частушка, заплачка и плясовая». Это и верно и неверно. Действительно, с народной Россией Цветаева столкнулась в послереволюционных переполненных вагонах, когда ездила под Москву в надежде раздобыть пропитание себе и детям. Но познание России, ее обретение происходило в эмиграции, той самой, которая Родину отняла:

С фонарем обшарьте
Весь подлунный свет.
Той страны на карте —
Нет, в пространстве — нет.

Выпита как с блюдца:
Донышко блестит!
Можно ли вернуться
В дом, который — скрыт?

Обретение происходило в страдании, в боли («Я любовь узнаю по боли...»), а боль была мучительна и желанна, потому что рождала стихи.



Вопросы и задания

В 1934 году Цветаева создает стихотворение «Тоска по родине! Давно...», ставшее хрестоматийным. Сопоставьте две интерпретации стихотворения, данные разными исследователями. Кто из них, на ваш взгляд, прочитал это стихотворение «точнее», ближе к авторскому замыслу? Укажите сильные и слабые позиции предложенных точек зрения. Подумайте, чего больше в этих высказываниях, общего или различного.

И. Дубровина: «И в знаменитом своем размышлении «Тоска по родине! Давно...» Цветаева говорит все о том же, о неизбывном ощущении родной земли. Точнее сказать — это даже не размышление, это поэтическое нагромождение эмоций, в котором и вывод делается не «умственный», не рациональный, а речь идет об органике самого чувства родины, о невозможности ее забыть... Сама художественная организация речи здесь строится по способу «доказательства от противного», что создает атмосферу напряженной экспрессии: поэт спорит с воображаемыми оппонентами. Сначала дается множество поэтических возражений тем, кто постоянно говорит о ностальгии, которая называется автором «давно разоблаченной морокой». И лишь в финале («под занавес») возникает нечто совсем другое, противополо-

ложное: авторское же, цветаевское опровержение этих аргументов... Только две строчки и многоточие — но все аргументы против тоски по родине рухнули. Многоточие здесь художественно значимо: кажущаяся недосказанность становится открытым финалом, уводящим в бесконечность. Победила любовь — нескончаемая, навсегда... Взволнованное перечисление, нагнетание житейских ситуаций, в которых поэт всегда одинок, чужд всем, постоянные вариации мотива «мне все равно, и все едино» выявляют важное для Цветаевой понимание «особенности» поэта среди остальных людей в обыденном мире... то, что поэт носит в себе, в своем «единоличье чувств», никогда не уйдет от него. Таково, по Цветаевой, и ощущение родины. «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию — может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри — тот потеряет ее лишь вместе с жизнью...»¹

О том же говорит нам и стихотворение «Тоска по родине! Давно...».

А. Саакянц: «...оно — в любом цветаевском сборнике. Зачитано, заезжено, сделано хрестоматийным. И по нашему убеждению, не понято до конца. Воспринимается оно примерно по такой упрощенной схеме: сначала поэт утверждает, что он всюду посторонний, что ему все безразлично и чуждо; однако завершающие строки последней строфы опровергают сказанное, якобы побуждая читать стихотворение «наоборот»... при виде рябины, значит, пробуждается тоска по родине, и поэт напрасно старался обмануть себя.

Понимать это стихотворение в таком смысле — значит, упрощать, даже искажать его смысл, превратить великое творение в частный случай.

Рябина. В цветаевской лирике этот образ появился давно... Итак, день рожденья, осененный горькой ягодой. И предчувствие горького будущего дочери².

И «горечь рябиновая» в чешских «Деревьях». Наконец, в стихотворении, предшествующем «Тоске по родине! Давно...»: «Рябину // Рубили // Зорькою...»

Можно ли яснее? Безразличие к миру и к своему в нем существованию, выраженное в предшествующих строках, при видении рябинового куста сменяется обжигающей горечью. Горечью своего рождения в мир, своей «вытолкнута» из круга людей, сиротства в «жизни, как она есть». Но эта горечь — врожденная, данная поэту в колыбель, сопровождающая его на всех дорогах жизни. Рябина —

¹ Исследовательница цитирует слова М. И. Цветаевой.

² Исследовательница имеет в виду строки из стихотворения 1918 года: «— Сивилла! — Зачем моему // Ребенку — такая судьбина? // Ведь русская доля — ему... // И век ей: Россия, рябина...»

символ этого мироощущения, его овеществленность. И увидев на дороге куст рябины, поэт не проникается ностальгией. Дело здесь в другом, — и об этом ясно сказано в стихотворении:

Остолбевши, как бревно,
Оставшееся от аллеи,
Мне все — равны, мне всё — равно,
И, может быть, всего равнее —
Роднее бывшее — всего.

Всего роднее — бывшее (если сказать прозой). Да Марина Цветаева только и живет под этим постоянным знаком: бывшего, минувшего, невозвратного.

Тоска по родине? По родной земле? По кусту рябины на ней? Нет; погружение в свою душу, в ее истоки, в прародину своего «я».

А родина... Еще и еще раз повторим вместе с поэтом: «Родина не есть условность территории...»

Можно ли тосковать по тому, что есть твоя неотъемлемая часть? Твое родиночувствие?»



Владимир Владимирович Набоков

ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ (1935—1936)

Произведение искусства — это всегда создание нового мира, и поэтому прежде всего надо попытаться как можно полнее понять этот мир во всей его обжигающей новизне.

В. В. Набоков

Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения.

Б. Л. Пастернак

«Оправдание поколения». Разговор о произведении любого писателя надо начинать прежде всего с языка, со стиля. Жизненный материал и мысли наполняют книгу содержанием, а произведением искусства ее делают (или не делают)

стиль и язык. Однако художественность — это как раз то, что рациональному объяснению почти не поддается: ее нужно чувствовать. Не об этом ли говорит Нина Берберова, когда рассказывает о своем первом знакомстве с прозой Набокова: «Я села читать эти главы, прочла их два раза. Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано».

Кто же он, этот необыкновенный писатель, появление в литературе которого оправдывало существование целого поколения? Владимир Владимирович Набоков — прозаик, драматург, поэт, переводчик, литературный критик и ученый-энтомолог¹.

Набоков родился 22 апреля 1899 года, но всю свою жизнь дату своего рождения отмечал на день позже: хотел, чтобы она совпала с днем рождения и днем смерти Шекспира. Родился в России, но прожил там недолго, в 1919 году вместе с семьей эмигрировал. К этому времени, правда, сумел закончить Тенишевское училище, одно из самых известных в Петербурге учебных заведений, славившееся очень высоким уровнем образования и либерализмом, успел опубликовать несколько стихотворений.

С детства свободно говоривший на нескольких европейских языках, осенью 1919 года он поступил в Кембридж. Однако юность кончилась в один день — 28 марта 1922 года, когда в Берлине от рук террористов погиб отец Владимир Дмитриевич Набоков, один из лидеров кадетской партии, бывший управляющий делами Временного правительства, юрист, публицист и энтомолог. На материальную поддержку со стороны семьи рассчитывать больше не приходилось, и в чисто бытовом отношении жизнь очень изменилась: «Я усердно давал уроки английского и французского, а также и тенниса. Много переводил... вплоть до коммерческих описаний каких-то крапов. Однажды в двадцатых годах, я составил новинку — шараду вроде тех, которые появлялись в лондонских газе-

¹ *Энтомология* — раздел зоологии, изучающий насекомых.

тах, — и тогда-то я и придумал новое слово «крестословица», столь крепко вошедшее в обиход».

Однако сочинял Набоков не только крестословицы (т. е. кроссворды), до войны он очень много писал. Все, созданное им до отъезда в 1940 году в Америку, составит первое собрание его сочинений. Однако литературная судьба складывалась непросто: лишь после выхода в свет «Машеньки», героиню которой восприняли как своеобразный символ России, о Набокове заговорили всерьез. Заговорили прежде всего те, кто уже имел имя. Так, Бунин в 1930 году сказал, что Набоков «осмелился выступить в русской литературе с новыми формами искусства». Критики отмечали и изобразительную силу слова, и формально-стилистические и психологические находки, и зоркость взгляда, и умение показать неожиданный разрез обыденного, и многое-многое другое, но в целом отношение было прохладным. «Слишком уж явная литература для литературы», — сказал первый критик русской эмиграции Георгий Адамович. «Очень талантливо, но неизвестно для чего...» — вторил ему В. Варшавский.

Такое восприятие читателей-современников во многом понятно и объяснимо: воспитанные на традициях русской классической литературы, они лишь смутно осознали, что перед ними — новая литература с новым отношением к миру и человеку. Писателя обвиняли в эстетизме и литературности, не понимая, что его эстетическое кредо принципиально отлично от всего того, на чем выросла и чем питалась великая русская литература. Дело все в том, что Набоков отрицал отношение к произведению словесного искусства как к «зеркалу жизни», он признавал творческую связь между литературой и реальностью, считая, что великие произведения искусства — это «новые миры». Для Набокова смысл литературы, искусства состоял в отказе человека принять реальность хаоса жизни. Один из исследователей творчества писателя отмечает, что «Набоков был одержим творчеством, возможно, более ценным для него, чем сама жизнь, что находит метафорическое отражение во всех его романах». Русского читателя, воспитанного на иной культурной традиции, подчас останавливали его холодность, определенная дистанция по отношению к персонажам, ироническое, подчас даже сатирическое и игровое начало в его прозе. Набоков оказался ближе западному читателю.

Может быть, поэтому после бегства из Европы в 1940 году он стал писать по-английски, и многие стали воспринимать его как американского писателя.

Споры о том, России или миру принадлежит писатель, окончились ничем, потому что буквально десятилетие назад в России разразился настоящий набоковский бум, и оказалось, что русский читатель вполне готов к восприятию творчества этого необычного автора. И даже скандально известная «Лолита», повествующая о любви 40-летнего мужчины к 12-летней девушке, и выпущенный буквально вслед за ней одноименный фильм не заслонили раннего Набокова, блистательного стилиста и мага художественного слова, ведущего с читателем увлекательную словесную игру. Однако правила этой игры далеко не так просты, попробуем постичь их вместе. И нашим помощником будет сам... Набоков. Дело все в том, что он был не только выдающимся писателем, непревзойденным стилистом, но и очень интересным исследователем. Его перу принадлежат многочисленные статьи о писателях-классиках. Недавно изданные в России, они составили два тома лекций: о русской и зарубежной литературе. Но исследования Набокова — не литературоведческие труды в привычном смысле этого слова. Дело в том, что у Набокова был свой собственный взгляд на творца и его творения, в какой-то степени он изложен в его статье «О хороших читателях и хороших писателях».

О хороших читателях и хороших писателях

«Как быть хорошим читателем» или «щедрость автора к читателю» — такие слова мне хотелось бы сделать подзаголовком к разговору о творчестве различных писателей, который предполагает, по моим намерениям, неторопливое, с вниманием к каждой отдельной детали, любовно-заинтересованное общение с некоторыми шедеврами европейской литературы. При чтении важно замечать и оценивать детали. Лунный свет обобщений не бывает неверным, если он сменяет солнечный блеск подробностей, любовно собранных и показанных автором.

Нет ничего более скучного и более предвзятого по отношению к писателю, чем начинать чтение, скажем, романа «Госпожа Бовари» с мысли о том, что этот роман представляет собой обличение буржуазии. Следует помнить, что произведение искусства — это всегда создание нового мира, и поэтому прежде всего надо попытаться как

можно полнее понять этот мир во всей его обжигающей новизне, как не имеющий никаких связей с мирами, нам уже известными. И лишь после того, как он будет подробно исследован — лишь после того! — можно отыскивать его связь с другими художественными мирами и другими областями знания.

Другой вопрос. Надо ли ожидать от художественной литературы достоверных сведений о различных временах и странах? Вряд ли кто-нибудь из нас столь наивен, чтобы всерьез надеяться почерпнуть такие сведения из тех пухлых бестселлеров, которые нам повсюду предлагают под видом исторических романов. Ну, а настоящая литература? Можем ли мы считать безусловно достоверной картину Англии с ее поместьями и баронетами, нарисованную Джейн Остин, если сама писательница наблюдала ее, в основном, из окон гостиной в доме сельского священника? Или картину фантастического Лондона в фантастическом романе Диккенса «Холодный дом»? Разумеется, нет. То же и в других великих произведениях. Суть в том, что все великие романы — это великие сказки, и чем лучше роман, тем больше он похож на сказку. Время и пространство, краски природы, движения человеческой души и тела — все это для талантливых писателей (насколько мы можем догадаться, и я верю, что это так) — не традиционные понятия, заимствованные в словаре общеизвестных истин, а ряд необычайностей, которые подлинники художники сумели выразить особым, неповторимым способом. Украшение общеизвестных истин — удел второстепенных писателей: они не изобретают мир заново, а просто стараются выжать лучшее из существующего порядка вещей, используя для этого традиционные литературные приемы. Многочисленные комбинации, которые такие писатели способны создавать внутри отведенных им пределов, могут представлять немалый интерес для невзыскательных читателей: люди любят находить в книгах свои собственные мысли, когда они облечены в приятную литературную форму. Но настоящий художник, тот, кто заставляет планеты вращаться и лепит нового человека из ребра спящего, — не имеет в своем распоряжении готовых ценностей: он должен создать их сам.

Искусство писать превращается в пустое занятие, если оно не является прежде всего искусством видеть жизнь через призму вымысла. Материал, из которого создается воображаемый мир, может быть вполне реальным (насколько реальна сама реальность), но как единство, как целое — он не существует. Это хаос, и художник говорит ему: «Развейся!», позволяя лишь мерцать сквозь свое создание. Писатель не просто упорядочивает внешнюю сторону жизни, но переплавляет каждый ее атом. Автор — первый человек в заново рожденном мире, он определяет его границы и вычерчивает карту, он дает названия всему, что в нем живет и растет. Вот те ягоды — съедобны,

а это крапчатое существо, перебегающее тропинку, можно приручить. Озеро между тех деревьев будет называться Опаловым, или более «художественно» — Сточным озером, а тот туман вдалеке — на самом деле гора, и надо будет ее покорить. По склону, по нехоженным тропкам, взбирается автор на вершину, на гребень ее, открытый всем ветрам, и кого, вы думаете, он там встречает? Задыхающегося, но счастливого читателя; они протягивают друг другу руки и уже не расстаются никогда.

Однажды вечером, в далеком провинциальном колледже, я придумал ради шутки такое задание для студентов: из десяти определений выбрать четыре, которые соответствуют представлению о теме. Потом этот список затерялся, но, насколько я помню, там было следующее:

1. Читатель должен быть членом клуба любителей книги.
2. Читатель должен отождествлять себя с героем или героиней произведения.
3. Читатель должен концентрировать внимание на социально-политических идеях автора.
4. Читатель должен отдавать предпочтение книгам с диалогами и сюжетом перед теми, которые таковых не содержат.
5. Читатель должен обязательно посмотреть экранизацию произведения.
6. Читатель должен обладать способностями к литературе.
7. Читатель должен иметь воображение.
8. Читатель должен иметь хорошую память.
9. Читатель должен иметь чувство слова.
10. Читатель должен иметь художественное чутье.

Большинство студентов выбрало отождествление с героем или героиней; на самом деле верными являются последние четыре, особенно десятое — «художественное чутье», «интуиция» — чувство, которое я стараюсь развивать в себе и в других, где это только возможно.

К сожалению, «читатель» — слово не совсем точное. Это может показаться удивительным, но, в сущности, книгу вообще нельзя «читать»: ее можно только «перечитывать»...

Мы все имеем разные склонности: кто научные, кто художественные. Чтобы быть хорошим читателем, на мой взгляд, надо иметь (или развить в себе) и то и другое. Одно лишь эмоциональное восприятие может сделать нас слишком субъективными, тогда как холодность разумного суждения будет излишне сдерживать чувства. Но если наш предполагаемый читатель вовсе лишен горения и терпения — горения художника и терпения ученого, — он вряд ли сможет испытать удовольствие от произведения искусства.

Литературное творчество зародилось не в тот день, когда герой древней басни, кричавший «Волк! Волк!», на самом деле увидел огромного серого зверя, а в тот день, когда он кричал о волке, которого не было. То, что бедняга был в конце концов съеден настоящим волком, конечно, печально. Но вот что здесь важно. Между невымышленным волком и вымышленной историей существует тонкая, мерцающая связь, существует посредник. Эта связь, этот посредник и есть художественная литература.

Литература — это вымысел. А вымысел и есть вымысел. Назвать историю правдивой — значит погрешить и против вымысла, и против правды. Каждый большой художник — большой обманщик, но самый большой обманщик — природа. Природа всегда обманывает: от простых хитростей в размножении видов до изощренных уловок в защитной окраске бабочек и птиц — все это единая система таинственных мистификаций и хитроумных замен. Писатель в своей фантазии только следует за природой.

Возвращаясь к герою басни, можно сказать, что магия искусства заключалась в тени волка, которого он нарочно придумал, в его фантазии; а потом эта выдумка стала основой правдивой истории. И когда он в конце концов погиб, рассказы о нем стали хорошим уроком для его соплеменников. Но сам он был маленький волшебник; он был выдумщик.

Есть три точки зрения, с которых можно рассматривать писателя: как рассказчика, учителя и мага. Большой писатель обладает всеми тремя свойствами, но маг в нем преобладает, именно это и делает его большим писателем. Рассказчик нас попросту развлекает, возбуждает ум и чувства, дает возможность совершить далекое путешествие, не тратя на него слишком много времени. Несколько иной, хотя и не обязательно более глубокий, ум ищет в художнике учителя — пропагандиста, моралиста, пророка (именно в этой последовательности). К тому же, к учителю можно обращаться не только за моральными поучениями, но и за знаниями, фактами. (К сожалению, встречаются люди, которые читают французские и русские романы только затем, чтобы узнать что-нибудь о жизни в веселом Париже или в грустной России.) Но прежде всего большой художник — всегда великий маг, и именно в этом заключается самый волнующий момент для читателя: в ощущении магии великого искусства, созданного гением, в стремлении понять своеобразие его стиля, образности, строя его романов или стихов.

(Перевод Л. А. Юркиной.)

Магия «Грозы». Магия искусства нашла свое воплощение на страницах небольшого рассказа с уже привычным для русского читателя названием «Гроза».

В этом небольшом набоковском шедевре описана грозовая ночь. Но как описана! Вот вечер накануне: «...слепой ветер, закрыв лицо рукавами, низко пронесся вдоль опустевшей улицы». Перечитайте фразу еще раз и вдумайтесь в каждое ее слово, и вы увидите слепой ветер, закрывающий лицо руками. А затем на ваших глазах произойдут чудесные превращения: у колесницы Ильи Пророка (бушует гроза!) оторвется огненное колесо и упадет на землю, а сам пророк («это случилось, вероятно, не впервые») по трубе начнет спускаться на землю. И рассказчик (повествователь?) вдруг признает себя его учеником Елисеем. Скорее даже не признает, а почувствует. А спустивший на землю Илья, вдруг обернувшийся сутулым, тощим стариком, будет искать его. И огненное колесо вдруг станет ржавым, а потом в руках пророка станет золотым. И рассказчик, как библейский Елисей, будет свидетелем того, как вновь взойдет на небо Илья. И это восхождение будет сопровождать хриплый утренний лай дряхлого пса.

Рассказ словно сопротивляется прямолинейному истолкованию, текст, изобилующий метафорами, допускает множество интерпретаций и... не исчерпывается ни одной из них. Но он заставляет читателя увидеть привычный ему мир другими глазами. Он приоткрывает (или опускает?) завесу над некой тайной. И приобщенный к ней, читатель вдруг ощущает себя счастливым и готовым поделиться своей сопричастностью к этой тайне. И даже само ожидание грозы, которое читатель переживает и проживает вместе с рассказчиком, тоже сродни чуду, как и пение «тучной белокурой женщины», способное вызвать слезы, «неопытной вдовы».



Вопросы и задания

Прочитайте рассказ «Гроза». Как вы думаете, можно ли сказать, что его события — реальные и мистические одновременно?

Дайте свое истолкование названия рассказа.

Придумайте вопросы, которые помогли бы вашим одноклассникам проанализировать рассказ.

«Он создает своего читателя». Мы уже говорили о том, что появление Набокова в литературе было явлением, кото-

рое осмыслить и осознать смогли далеко не все. Ключ к нему — в одной из набоковских мистификаций. В конце 30-х годов в «Современных записках», самом известном журнале эмиграции, было опубликовано стихотворение некоего Василия Шишкова, получившее благожелательные отклики как читателей, так и профессиональных критиков. Через какое-то время стало понятно, что Василий Шишков — мистификация. Писатель Владимир Сирин¹ (обратите внимание на это имя!), это был литературный псевдоним Набокова, напечатал то ли рассказ, то ли очерк, в котором поведал о знакомстве с молодым поэтом, о том, как он принял решение «исчезнуть», «раствориться». Где? Как? Ответ можно было найти в словах самого Набокова-Сирина: «Неужели же он в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своем творчестве, раствориться в своих стихах, оставить от себя, от своей туманной личности только стихи». Вы наверняка увидели ключевое слово в этой цитате — «исчезнуть». Действительно, когда читаешь произведения Набокова, сюжет словно исчезает, становится даже не второстепенным — несущественным, и ты вдруг попадаешь под обаяние слова, включаешься в некую игру, забывая о том, что это игра. И тогда ты, по Набокову, становишься «хорошим читателем». Дело в том, что одна из статей Набокова так и называется «О хороших читателях и хороших писателях». Хорошим писателем он считает того художника, который может не отразить, а пересоздать жизнь творческой волей художника, опираясь на свое восприятие и воображение, увидеть неповторимое, особенное, скрытое за внешней видимостью явлений. Писатель, по словам Набокова, «рассказчик, учитель и маг», но «маг в нем преобладает». Чтобы проникнуться магией искусства, читателю необходимо наличие двух основных качеств: «бескорыстное воображение и чисто художественный интерес». Настоящий читатель должен не читать, а «перечитывать», чтобы «охватить сразу все, что написано в книге, чтобы потом спокойно наслаждаться каждой

¹ Сирин — в средневековой мифологии райская дева-птица, образ которой восходит к древнегреческим сиренам; в русских духовных стихах Сирин, спускаясь на землю, зачаровывает людей своим пением; в западноевропейских легендах Сирин — воплощение несчастной души.

ее деталью». Словно комментируя эти слова, Н. Берберова однажды заметила: «...Набоков не только пишет по-новому, он учит также, как читать по-новому. Он создает своего читателя».

Действительно, читая произведения Набокова, надо быть готовым ко всяческим неожиданностям: и к тому, что писатель ведет с читателем своеобразную игру, и к тому, что «загадки» произведения имеют не одну, а две, три отгадки, и к тому, что сами тексты словно сопротивляются интерпретации. Вот, например, небольшой фрагмент из рассказа «Озеро, облако, башня». Герой, некий человек по имени Василий Иванович (может быть, герой одноименного рассказа?) едет на загородную экскурсию. В вагоне он открывает томик Тютчева, «которого давно собирался перечесть («Мы слизь. Реченная есть ложь», — и дивное о румянном восклицании)». Что это за таинственное «Мы слизь»? Может быть, смысл этой таинственной фразы станет понятен лишь в контексте всего произведения? А может, это просто каламбур тютчевской строки «Мысль изреченная есть ложь»? Или просто книга дрожит в руках героя, буквы прыгают перед глазами, и вырастает причудливое: «Мы (толчок) слизь (толчок). Реченная (толчок) есть (толчок) ложь (толчок)». А может быть, сработала знаменитая система набоковских зеркал, и слово, отражаясь в них, заимствует «у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением...». Но это уже из другого произведения — из романа «Приглашение на казнь».

Казнь или освобождение? «...И Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» — это финальные строки романа. Действительно, «Приглашение на казнь» заканчивается усековением головы главного героя. Набоков не случайно выбирает для своего героя такой вид казни, как отсечение головы. Дело все в том, что на протяжении всего произведения мы, читатели, видим, как автор сравнивает своего героя с куклой на веревочках, марионеткой. На первый взгляд было бы логичней, если бы путь героя кончился казнью через повешение, так как такое завершение жизни послужило бы продолжением образа «человека на веревке». Но автор выбирает обезглавливание; весь

роман, начиная с названия, готовит читателя к присутствию на казни.

А что такое отсечение головы? Это лишение человека всяческой способности мыслить, творить... Таким образом, автор словно освобождает своего героя от необходимости пребывать среди окружающих его людей. А окружающие, в свою очередь, освобождаются от Цинцинната, который самим фактом своего существования заставляет усомниться в истинности и правильности их бытия. Возможно, Цинциннат не умер, а просто исчез? Или соединился с людьми, подобными ему? А люди, среди которых он жил, разве не были подобны ему? Попробуем разобраться.

Итак, мы читаем роман. Первое, что привлекает наше внимание, — имя героя. Вот что о нем говорится в комментариях: «Цинциннат Люций Квинций (V век до н. э.) — политический деятель, образец республиканских добродетелей, в трудные для Рима периоды дважды избирался диктатором. Набоков имеет в виду его сына Цинцинната Кезона, славившегося красноречием, обвиненного плебеями в чрезмерной гордости. Был вынужден уйти в изгнание. Его отец уплатил за него столь большой штраф, что сам оказался нищим. Черты исторического Цинцинната обыгрываются в судьбе и характере набоковского героя. Красноречие оборачивается косноязычием и трудностями в письменной и устной речи. Знаменитый отец превращается в случайного, почти несуществующего и т. д.» (О. Дарк).

Действительно, на поверхностном уровне роман может быть прочитан как политическая сатира, обличающая подавление личности в тоталитарном государстве. Набоков был противником деспотического режима во всех его формах и мечтал дожить до того дня, когда Сталина и Гитлера отправят на необитаемый остров. В романе он ясно обозначил свое отношение к ненавистным ему режимам, создав целый мир, пронизанный абсолютной и беспросветной пошлостью, но сам же поставил под сомнение реальность его изображения. Дело в том, что режим дан в романе лишь через восприятие несчастного, страдающего человека. Мир, окружающий Цинцинната, отразившись в кривом зеркале его сознания, предстает перед читателем бессмысленным и грубым фарсом: смертный приговор объявляют шепотом, все встают, «обмениваясь улыбками».

ми». Сходство происходящего в романе с театральным действием поразительно: что стоит упоминание о занятии героя — изготовлении в мастерской «мягких кукол» русских писателей-классиков для школьников. В известном смысле многочисленные персонажи романа: тюремщики, палач, посетители — представляют собой некие гротескные муляжи, но только не самих создателей, а придуманных ими героев. Имена, речевые характеристики, облик этих «пародий» — так называет их Цинциннат — часто отсылают читателя к какому-то литературному тексту. Так, юная Эммочка, дочь начальника тюрьмы, носит имя героини романа Г. Флобера «Госпожа Бовари», а месье Пьер — героя «Войны и мира», хотя некоторые его качества напоминают читателю и о гоголевском Петрушке.



Вопросы и задания

Продолжите список приводимых примеров. Может быть, вы увидели другие литературные реминисценции? Дайте характеристику одному из названных героев. Сравните характер набоковского героя и его литературного прототипа. Что добавляет такое сопоставление к пониманию романа в целом?

Игра в «нетки». Конечно, видеть в «Приглашении на казнь» только своеобразную литературную викторину — значит существенно упрощать смысл произведения. Однако то, что автор, создавая свой художественный мир, во многом использует приемы игры, — факт несомненный. Говоря об игровом начале в произведениях Набокова, принято ссылаться на его собственное высказывание, где он проводит аналогию между литературным сочинительством и составлением шахматных задач. Хорошая шахматная задача, по словам самого писателя, обязательно имеет одно правильное решение: иногда оно понятно «простачку-новичку», а иногда недоступно и «опытному умнику». Игра у Набокова не самоцель, в ней зачастую квинтэссенция смысла произведения. Пример тому — описание игры в «нетки» (гл. XII): «Ах, я помню, как было весело и немного жутко — вдруг ничего не получится! — брать в руки вот такую новую непонятную «нетку» и приближать к

зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная «нетка» складывается в прелестную картину, ясную, ясную...»



Вопросы и задания

Как вы поняли, о чем идет речь?

Можно ли считать историю о «нетках» идейным центром романа?

Как вы думаете, почему в романе «Приглашение на казнь» так много зеркал?

Считается, что первая буква имени Пьера — это зеркальное отражение первой буквы имени главного героя. Можно ли сказать, что их характеры, миры, в которых они существуют, тоже зеркальны? Но тогда где истинный мир, а где его зазеркалье?

Набоковское «зазеркалье». Главный вопрос, который волнует критиков и читателей после того, как роман прочитан, — остался ли жив Цинциннат? Как будто бы нет (вспомним эпиграф «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными» и финальные строки романа), но у эшафота появляются парки (богини судьбы). Поэтому критики полагают, что в данном случае автор злоупотребил своим искусством, что ответа на этот вопрос не существует, так как и самого вопроса задать нельзя. Смерть — это конец жизни. Можно ли назвать жизнью то состояние, в котором пребывает герой? Отрубили ему голову или нет — не все ли равно?

Другие критики придерживаются той точки зрения, которая гласит: жизнь Цинцинната — это уже смерть, поэтому после казни не героя, а «маленького палача» уносит, «как личинку», одна из парок, олицетворяющая смерть. У самого же героя после казни и начинается настоящая жизнь: он уходит к существам, «подобным ему».

Сторонники третьей точки зрения утверждают: в «Приглашении на казнь» нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все происходящее с ним — его «творческий бред», который заполняет игра приемов и образов. Игра заканчивается — текст обрывается. Согласно этой концепции, вопрос о казни Цинцинната вообще не стоит, так как на протяжении всего произведения мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события не-

возможны. В заключительных же строках произведения мы наблюдаем возвращение Цинцинната из мира вымышленного в реальный.



Вопросы и задания

Какая из точек зрения ближе вашей трактовке финала? Почему?

Один из исследователей так написал о романе: «Но «Приглашение на казнь» можно прочесть и по-другому. Художник часто становится невольником им же самим созданного мира. Только заканчивая свое сочинение, он выходит за пределы «декораций» — к себе подобным. Вся причудливость жизни в «приглашении на казнь» сродни причудливости творческого воображения человека, которое способно рождать и чудовищ» (С. Федякин). Как вы думаете — это четвертая точка зрения на финал романа или развитие одной из тех, о которых речь шла выше?

Считается, что крупные эпические произведения Набокова окружены рассказами-спутниками. Один из них — «Облако, озеро, башня» уже упоминался (мы рассчитываем, что вы его прочитали). В этом рассказе есть такой эпизод: Василия Ивановича, решившего отстать от экскурсии и поселиться в домике над озером, насильно увлекают обратно. Он сопротивляется: «Я буду жаловаться, — завопил Василий Иванович. — Отдайте мне мой мешок. Я вправе остаться где желаю. Да ведь это какое-то приглашение на казнь, — будто добавил он, когда его подхватили под руки». Как приведенный фрагмент рассказа помогает понять смысл названия романа?



Итоговый семинар

О художественных приемах поэзии и прозы

На семинаре пойдет речь об особенностях художественного стиля Бунина, Цветаевой и Набокова. Мы надеемся, что вы придете к очень интересным выводам.

1. В. В. Набоков был не только писателем, шахматистом, известным энтомологом (он гордился, что одному из обнаруженных видов бабочек дали его имя), но и преподавателем. Об этом он рассказывает так: «Работая со студентами, я старался дать им как можно больше сведений о деталях и способах их соединения». Он призывал своих слушателей: «Все нити ведут к одной цели... Давайте как можно подробнее изучим каждую деталь повести, главная идея оформится

сама собой, когда мы будем располагать всем необходимым». О каких «нитях» и какой «цели» говорил Набоков? Чем «необходимым» нужно располагать? Применим ли такой путь анализа к прозе Бунина? лирике Цветаевой?

2. Вспомните, что такое реминисценция, парафраза, перифраз. Какие из этих приемов активнее всего используются в эмигрантской прозе? (Помните, что рассказ «Темные аллеи», знакомый вам со средней школы, тоже был написан в эмиграции.) Есть ли такие примеры в лирике Цветаевой? Как вы объясните их наличие или отсутствие?

3. Какие наиболее часто используемые приемы вы можете отметить в прозе Бунина и Набокова, лирике Цветаевой? Уместно ли говорить о специфических, прозаических или поэтических приемах? Свой ответ прокомментируйте.

4. «На нем заканчивается русский серебряный век», — сказала о писателе Владимире Набокове З. Шаховская. Согласны ли вы с таким утверждением? Можно ли провести аналогию и сказать, что реалистическая проза закончена на Бунине, а поэзия — на Цветаевой?

Для того чтобы принять участие в обсуждении этого вопроса, надо иметь немалый запас знаний. Но мы уверены, что в каждом классе найдутся знатоки литературы, способные провести такое исследование.



Для самостоятельного чтения

В разделе «Литература в изгнании» вы лишь слегка прикоснулись к тем произведениям, которые относят к литературе русского зарубежья. Создавая этот раздел, мы стремились убедить вас в том, что никакой «отдельной» литературы русского зарубежья не существует, ибо литература не имеет географических границ. Да, действительно, многие русские писатели после Октябрьской революции оказались в изгнании, были надолго отлучены от своего читателя, но они жили Россией, «восстанавливали» ее в своем творчестве. Так родились «Жизнь Арсеньева» и сборник «Темные аллеи» И. А. Бунина, «Защита Лужина» и «Другие берега» В. В. Набокова. «Под чуждым небосводом» заявляла о себе М. И. Цветаева, создавая не только гениальную лирику, но и прозу, звучал голос поэта и критика В. Ф. Ходасевича, написавшего в эмиграции едва ли не лучшие свои стихи и критические работы. Ни на день не прекращали писать Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус, М. Осоргин и Б. Зайцев, А. Аверченко и Тэффи. И на их фоне литературная судьба А. И. Куприна — скорее исключение. Нет числа именам и произведениям. Может быть, уникальное издание «Словаря писателей русского зарубежья» поможет вам сориентироваться в

художественном мире писателей. И еще, читайте мемуары: «Курсив мой» Н. Берберовой или «Я унес Россию» Р. Гуля. Увлекательное чтение!



Творческий практикум

И в заключение, как обычно, наше творческое задание. Мы предлагаем вам написать рецензию на самостоятельно прочитанное произведение, написанное русскими писателями в эмиграции. Вы можете ориентироваться на наши рекомендации или положиться на собственный выбор. Разобраться в прочитанном вам, как всегда, помогут книги.



Советы библиотеки

В. Ходасевич. Некрополь.

Г. Кузнецова. Грасский дневник.

О. Михайлов. Литература русского зарубежья.

Г. Струве. Русская литература в изгнании.

Н. Анастасьев. Феномен Набокова.

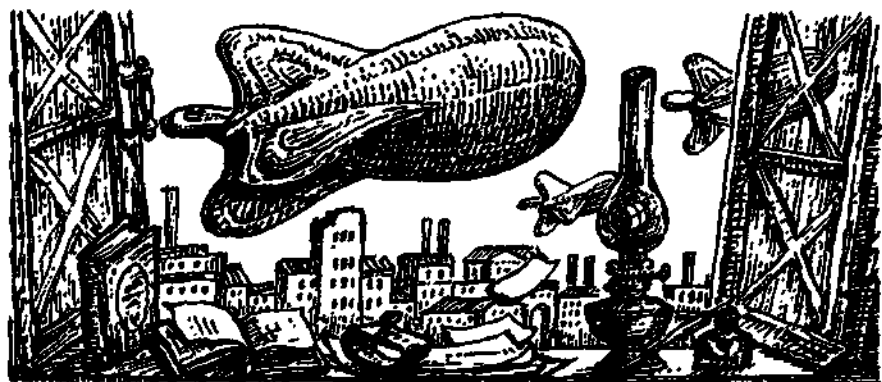
В. Варшавский. Незамеченное поколение.

В. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина: Беседы с памятью.

А. Саакянц. Марина Цветаева. Жизнь и творчество.

Л. Смирнова. Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество.

В. Швейцер. Быт и бытие Марины Цветаевой.



ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ПОСЛЕВОЕННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Три потока военной прозы. «Это нужно не мертвым, это нужно живым» — понимание этой простой истины стало побудительным мотивом для поколения писателей, прошедших Великую Отечественную войну, вновь и вновь возвращаться к событиям недалекого прошлого.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет... —

эти строки Анны Ахматовой из стихотворения «Мужество» не были ни позой, ни простой данью времени. Русский писатель всегда имел право говорить от имени народа — говорить «мы», поскольку в годину самых тяжелых бедствий был даже не вместе с народом — был его частью. Поэтому неудивительно, что в годы Великой Отечественной войны около трети всего Союза писателей ушло тогда на фронт. А сколько тех, кто ни в каких писательских организациях не состоял и прямо из окопа пришел в литературу? Одни, как В. Гроссман, К. Симонов, А. Твардовский, М. Шолохов, были «военкорами» — военными корреспондентами на передовой. Другие прошли эту войну солдатами, офицерами, политработниками, и среди них прозаики В. Астафьев, Г. Вакланов, В. Богомолов, Ю. Бондарев,

Б. Васильев, В. Некрасов, А. Солженицын, поэты Б. Окуджава, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, А. Тарковский и многие другие. 275 советских писателей с войны не вернулись...

Вообще, после трагических 30-х годов русская литература в войну пережила настоящий всплеск, и это неудивительно. Как когда-то Отечественная война 1812 года раскрепостила русский народ, пробудила в широких массах то подлинно гражданское чувство, которое Л. Н. Толстой назвал «скрытой теплотой патриотизма», так и Великая Отечественная война истерзанной социальными потрясениями нации позволила вновь пережить чувство единения, приобщенности к высокому делу спасения Отечества. То чувство непосредственно было связано с осознанием личной ответственности человека за судьбу своей семьи, своих близких, своей Родины. Пришло понимание значимости отдельной личности, такие вечные ценности, как дом, семья, дружба, любовь снова оказались на первом плане. И поэтому вновь была востребована лирика, причем не только героико-патетическая, прославляющая победы и проклинаящая оккупантов, но и вполне интимная. Близость смерти, тоска по дому и семье, скорбь по потерянным родным, близким, соратникам — все это рождало строки, чуждые пафоса, по-человечески тихие и понятные. «Землянка» А. Суркова, «Жди меня» К. Симонова, песни на стихи А. Фатьянова, М. Исаковского и других поэтов заучивались наизусть, записывались во фронтовые альбомы. Поэзия в этот период действительно обрела всенародное звучание.

Во время войны и в первые послевоенные годы писатели стремились сразу же донести до читателей увиденное и пережитое. Они хотели рассказать о реальных людях, передать атмосферу военных буден, что обусловило расцвет жанров репортажа и очерка. Эти жанры словно бы оживляли официальные сводки Информбюро, рассказывали о войне, увиденной глазами очевидца и участника событий. Однако уже в военные и первые послевоенные годы появились произведения, авторы которых, преодолевая очерковость и публицистичность, стремились подняться до художественного осмысления событий, очевидцами или хотя бы современниками которых они были. И здесь наметился исток трех потоков, которые, взаимодействуя, образовали в русской литературе XX века мощное течение так называемой «военной прозы».

Первый поток — произведения художественно-документальные, в центре внимания которых были реальные исторические лица или события: подвиг героев-панфиловцев, переданный от лица реального участника — бойца Момыш-Улы, в повести Александра Бека «Волоколамское шоссе» (1944); история молодежного подполья в небольшом шахтерском городе Краснодоне, воспетая Александром Фадеевым в романе «Молодая гвардия» (1945); повествование о драматической судьбе летчика А. Маресьева, потерявшего обе ноги и ценою невероятных усилий все-таки вернувшегося в боевой строй, в «Повести о настоящем человеке» (1946) Бориса Полевого; история прошедшего немецкий плен офицера, изложенная в рассказе Михаила Шолохова «Наука ненависти» (1942). Позднее, в годы оттепели, когда расширились границы разрешенного в литературе, открылись многие архивы, получили слово непосредственные участники прежде замалчиваемых событий, поток художественно-документальной прозы стал одним из магистральных в литературе о войне. В произведениях данного ряда особенно подкупала достоверность, стремление авторов к правде, дефицит которой так остро переживался в предшествующие годы.

Второй поток — героико-эпические произведения, воспевавшие подвиг народа и осмыслявшие масштабы разразившихся событий. Здесь недостижимым для прозаиков образцом стала поэма Александра Твардовского «Василий Теркин» — подлинный эпос Великой Отечественной, который в емком образе простого пехотинца, обычного даже в своей исключительности, дал собирательный образ русского солдата. В большинстве же произведений этого потока судьба отдельных солдат — лишь отправная точка для обобщающей мысли авторов, которые сосредоточились именно на воспевании величия народа-победителя и масштабности его подвига. Писатели 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 — характеры цельные, уже сложившиеся, они не развиваются, а раскрываются, проявляют лучшие черты в тяжелейшие моменты военных испытаний. Подлинный расцвет героико-эпических произведений о войне также наступит во второй половине 50-х годов, когда выйдут монументальные художественные

полотна Константина Симонова «Живые и мертвые» (1959—1971) и Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (1960). Сами названия этих произведений говорят о том, на чьи традиции опирались их авторы — опыт Л. Н. Толстого и его эпопеи «Война и мир» оказался особенно актуальным для писателей, стремящихся сочетать панорамный взгляд на крупные исторические события с вниманием к судьбе отдельной личности. Эта сложнейшая художественная задача заставляла авторов переноситься от описаний жизни штабов и Верховной ставки к подробностям военного быта рядовых участников сражений, от анализа планов командования к изложению чувств и сомнений тех, на чьи плечи легло основное бремя войны — солдат и офицеров, людей, обеспечивавших победу над врагом в тылу.

Третий поток батальной прозы был связан со стремлением писателей показать судьбу отдельного человека в нечеловеческих условиях войны, посмотреть на нее не глазами историка и не всевидящим оком писателя-эпика, но глазами простого солдата, офицера. Такой взгляд позволял рассмотреть детали, недоступные для авторов широких эпических полотен, ставить самые смелые, нередко трудноразрешимые нравственные проблемы и вопросы. Мысль о том, что война не только раскрывает сущностные черты личности, но и формирует их, закаляет волю человека — важнейшая для произведений этого ряда. Настоящим открытием в литературе о войне стала повесть писателя-фронтовика Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946).

«Окопная правда» в повести Виктора Некрасова. Эта повесть стоит среди произведений послевоенного десятилетия некоторым особняком. Автору 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-повествователю — 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 сапера — он по образованию архитектор, учившийся не разрушать, а строить. Однако как раз описания и пейзажные зарисовки отличаются особой сдержанностью в повести: чувству-

ется, что мир дан в восприятии человека глубоко образованного, однако несколько очерствевшего под грузом испытаний, выпавших на его долю, и потому скупого на слова: «Вифлеемская звезда сейчас уже над самой головой. Зеленоватая, немигающая, как глаз кошачий. Привела и стала. Вот здесь — и никуда больше... Луна выползла, болтается над самым горизонтом, желтая, не светит еще. Кругом тихо, как в поле. Неужели правда, что здесь бой был?»

Автор, создававший эту повесть в военном госпитале, из личного опыта знал всю ненужность и неестественность высокопарных или сентиментальных речей и театральных поз на войне. Один из главных мотивов произведения — мотив памяти и забвения, имеющий очень сложное, многогранное воплощение в повести. Многие герои, и прежде всего сам Керженцев, не раз ловят себя на мысли, что здесь, на войне, некоторые прежние, принесенные из мирной жизни ценности, утрачивают свою абсолютность, оказываются далекими, непонятными: «Все это когда-то интересовало и волновало меня, а сейчас отошло далеко, далеко... Архитектура, живопись, литература... Я за время войны ни одной книжки не прочел. И не хочется. Не тянет... Все это потом, потом». Лишь изредка герой может позволить себе прислушаться к звукам Пятой симфонии П. И. Чайковского, доносящимся из далекого репродуктора, или попытаться вспомнить имена строителей собора св. Петра в Риме. Эти воспоминания не изгоняются из памяти, они только откладываются на самую сокровенную ее полочку — на будущее.

Герой иронически относится к рассуждениям несимпатичного ему офицера Астафьева, в прошлом — историка, о долге всякого интеллигентного человека собирать документы и материалы, связанные с войной. У Керженцева теперь иные ценности на первом плане — сохранение жизни людей, подчиненных ему. Количество оставшихся солдат в батальоне для него — не просто цифра, ведь за каждой единицей скрывается живая жизнь, характер, свой, особый талант. Поэтому в нем нет жалости к капитану Абросимову, попавшему под трибунал за то, что отдал преступный приказ об атаке, вместо того чтобы выслушать подчиненных и тем избежать ненужных жертв. Для Керженцева одинаково важны и душевное, и физическое состояние его подчиненных: он озабочен и причина-

ми замкнутости лейтенанта Фарбера, и возможностью дать отдых измученным солдатам.

В повести В. Некрасова нет широких панорамных описаний разворачивающихся событий или их пояснений с точки зрения науки. Произведение основано на другой правде — «окопной», открывающейся лишь через непосредственный опыт участия в боевых действиях. Писателя не раз упрекали в дегероизации подвига, в излишнем внимании к «незначительным» деталям и подробностям военного быта, тогда как автор убежден, что именно из обыденных вещей и поступков складывается подлинное лицо войны.

Обыденными кажутся даже подвиги, совершаемые героями, будь то ночная вылазка саперов или похищение рядовым Валегой фляги с вином у немцев из-под носа. Ведь именно из того, что потом назовут подвигом, и состоит привычное дело солдата. Здесь, на передовой, гораздо больше ценится надежность и сила товарищей, воюющих рядом с тобой, и потому люди делятся не по чину, а по их человеческим качествам. 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.

Интересно, что в книге В. Некрасова практически отсутствует детальное описание боев, в которых принимает участие главный герой. В этом нет ничего странного: в схватке с врагом сознание человека обращено не на анализ своих чувств, мыслей и поступков, оно уступает свое место интуиции и навыкам вести бой: «Конца боя не видишь, его чувствуешь. Потом трудно что-либо вспомнить. Нельзя описать ночной бой или рассказать о нем. Наутро находишь на себе ссадины, синяки, кровь, но тогда ничего этого нет. Есть траншея... заворот... кто-то... удар... выстрел... гашетка под пальцем, приклад... шаг назад, опять удар. Потом тишина». Может быть, эта «самозабвенность» во время боя — единственное спасение для солдата, вынужденного отречься от ненужных сомнений и раздумий, целиком довериться своему чутью — и своей счастливой звезде. Рассказчик понимает, как мало — и вместе с тем как много зависит от человека на войне. Мало — потому что случайная пуля, просчет командира, роковые обстоятель-

ства способны перечеркнуть все твои попытки сберечь себя и своих подчиненных, не преступая при этом законов чести и воинского долга. Много — потому что война «совсем не фейерверк, // А просто трудная работа, // Когда — черна от пота — вверх // Скользит по пахоте пехота», как писал еще в 1942 году поэт-фронтовик Михаил Кульчицкий. А всякая работа требует своего мастерства, умения, сноровки, наконец, просто ответственного подхода к делу.

Запечатление частных эпизодов войны и негероических сторон окопной жизни, изображение мира с точки зрения интеллигентного лейтенанта, еще совсем юного по годам, отсутствие пафоса — как утверждающего, так и отрицающего, наконец, живые образы Валеги, Чумака, лейтенанта Фарбера — это художественные находки В. Некрасова. Они во многом предварили собой одно из самых ярких явлений в русской литературе о войне, ставшее известным в 1950—1970 годы как «лейтенантская проза». Истинное лицо войны, суть «трудной работы» солдата, цена потерь и самой привычки к утратам — вот что оказалось предметом раздумий героев и их авторов. Войдя в состав более широкого явления «военной повести», «лейтенантская проза» задала собой главные ориентиры художественных поисков для этого жанра. И повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» стала первой в ряду подобных произведений: «Батальоны просят огня» (1957) Ю. Бондарева, «Пядь земли» (1959) и «Навеки девятнадцатилетние» (1979) Г. Бакланова, «Убиты под Москвой» (1963) и «Крик» (1962) К. Воробьева, «На войне как на войне» (1965) В. Курочкина. Эти книги упрекали в «дегероизации» подвига, пацифизме, преувеличенном внимании к страданиям и смерти, излишнем натурализме описаний, не замечая того, что усмотренные «недостатки» порождены прежде всего болью за человека, оказавшегося в нечеловеческих условиях войны.

В связи с «лейтенантской прозой» критики вспоминали и имя Ремарка. В романе немецкого писателя «На Западном фронте без перемен» впервые с неприкрытой откровенностью было сказано о незаживающих ранах, оставленных Первой мировой войной в душах совсем еще молодых людей, чье поколение получило название «потерянного»: «Нам было по 18 лет, и мы начинали любить мир и жизнь, нас же заставили стрелять по всему этому. Первая разорвавшаяся граната уда-

рила нам в сердце. Мы отрешены от деятельности, 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 опытные, как старики». Однако В. Некрасов не согласен с такой постановкой вопроса. Его герои не искалечены войной, они *закалены* ею, научены немногословию, трезвому взгляду на жизнь и на смерть. И не вызывает сомнения, что большинство из них после войны сможет найти себе место в мирной жизни, в частности, главный герой повести лейтенант Керженцев вернется к оставленной профессии архитектора и будет строить прекрасные дома.



Вопросы и задания

Как вы думаете, почему война дана глазами героя-интеллигента? Какие традиции русской классики тем самым продолжает повесть В. Некрасова?

Выше утверждается, что повесть В. Некрасова стоит у истоков «лейтенантской прозы». Как вы думаете, почему именно лейтенант — наиболее популярное звание героев произведений этого ряда? Ответить на этот вопрос вам поможет небольшое исследование. Узнайте, как в годы войны решалась проблема катастрофической нехватки младшего командного состава, кто и при каких условиях мог стать лейтенантом. Действие повести В. Некрасова разворачивается не только в окопах и не только под Сталинградом. Как бы вы объяснили в таком случае название, данное автором его произведению? Литературовед А. И. Павловский писал о повести «В окопах Сталинграда»: «Повествование действительно невелико по своим размерам, но по прочтении остается впечатление, будто прочитана большая, в сотни страниц книга...» Согласны ли вы с утверждением критика? Могли бы вы объяснить, почему у него сложилось такое впечатление от книги В. Некрасова?



Творческий практикум

Мы предлагаем вам провести творческий практикум в форме читательской конференции-презентации самостоятельно прочитанной книги о Великой Отечественной войне. В этом вам помогут материалы рубрик «Для самостоятельного чтения» и «Советы библиотеки».

«Кто виноват в абсурдности нашего бытия?», «Может ли искусство удержать ушедшее время?», «Прошедшие годы — это потерянное время». Выберите одну из тем и напишите эссе. Возможно, ваши размышления будут связаны с прочитанными книгами, с темой войны в литературе. Мы не исключаем, что ваши рассуждения примут иной поворот. Творите! Желаем удачи.



Для самостоятельного чтения

Мы же хотим посоветовать вам почитать военную прозу, составляющую настоящую гордость литературы XX века. Читайте роман-эпопею «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и трилогию «Живые и мертвые» К. Симонова, романы и повести Ю. Бондарева, В. Быкова, Г. Бакланова, В. Богомолова, Г. Владимова.



Советы библиотеки

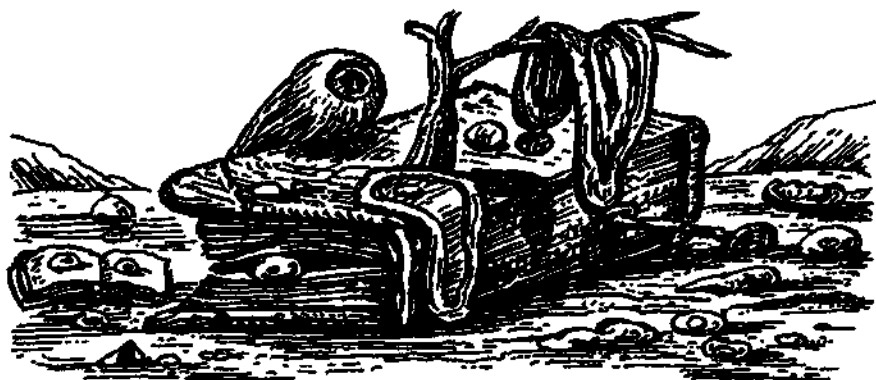
Как вы уже поняли, многие произведения о войне, появившиеся в самые трудные для страны годы, стали определенным эталоном для авторов, обратившихся позднее к этой трудной и достойной теме. Фактически расцвет батальной прозы 50—70-х годов XX века был не только подготовлен литературой военных и первых послевоенных лет, многие магистральные пути прозы о войне определены были уже в эти годы. Увидеть эти истоки, проследить пути развития литературы о Великой Отечественной войне вам помогут следующие книги:

А. Бочаров. Человек и война.

Л. Плоткин. Великая Отечественная война в русской советской прозе.

А. Синявский. Литература периода Великой Отечественной войны // История русской советской литературы.

П. Топер. Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (Обзор)

Основные тенденции. Философско-эстетические искания. Осмысливая основные тенденции, которые характеризуют литературу Запада XX века, следует рассмотреть структуру и идейно-тематическое своеобразие художественного процесса, сделать выводы о его состоянии, о направлениях его движения. Необходимо выделить и обобщить определяющие черты художественного сознания, главные тенденции в теории и практике литературы.

Картина художественных явлений XX века разнообразна — сюрреализм, символизм, экзистенциализм, постнатурализм, экспрессионизм, мифологический роман, постмодернизм. Любое деление литературы на периоды и стили весьма условно и искусственно. Сложно точно определить границы того или иного литературного направления. Творчество многих писателей не укладывается в рамки единого стиля. Художественное творчество нашего богаче, чем любая теория, его описывающая.

Панорама литературных явлений западной литературы XX века позволяет проследить историческое движение художественной мысли. Однако деление литературы на периоды не принимает во внимание в достаточной мере место, роль,

значимость и длительность различных философских и эстетических идей и направлений в современном художественном сознании. Фрейдизм, к примеру, получает широкое распространение в начале XX века, но это не мешает ему занимать центральное место в культуре всего столетия. Или иной пример: экзистенциалистские концепции, рожденные литературой в первой половине века, продолжают влиять на художественные поиски конца столетия.

Западная литература XX века отличается широким спектром философско-эстетических исканий, свидетельствующих о пересмотре традиций литературы XIX века, равно как и о попытках соотнести известные художественные принципы с изменяющейся исторической реальностью. Если сравнить эстетическую теорию и практику словесности XIX века с литературными явлениями XX столетия, то можно обнаружить существенные изменения в самой ориентации мышления культуры последнего столетия. Многие писатели ориентируются на принципы субъективного идеализма, получает широкое распространение и во многих отношениях господство субъективно-идеалистический подход при анализе и решении основных эстетических и исторических проблем. Субъективизм — один из наиболее характерных признаков художественного мышления западных художников слова.

Просматривается отрыв искусства от объективных измерений художественно-эстетических явлений и проблем действительности, а зачастую полное игнорирование их в пользу все более полной абсолютизации субъективного начала в художественной деятельности. В художественных поисках писателей все чаще звучат тема трагического сознания и мотив отчуждения.

Подвергается переоценке понятие «художественный образ». Проблема искусства и художественного образа как отражения или даже как изображения реальной действительности все чаще подменяется проблемой искусства как знака, символа и мифа. Абсурд и «безобразное» возводятся в степень правомерного современного художественного мироощущения.

Крушение гуманистических принципов и критериев в буржуазно-эстетическом анализе художественных ценностей, активно развивает процесс дегуманизации искусства. Произведения многих писателей наполнены идеями пессимизма и от-

чаяния, нигилизма и отчуждения. Категории прекрасного и возвышенного подвергаются девальвации. Во многом этому способствовал психоанализ З. Фрейда.

Психоанализ не эстетическое, а психологическое учение, исследующее структуру человеческой психики, ее глубинные пласты. Художественные произведения служили для Фрейда сферой применения психоаналитического метода, сводящего многоплановое художественное содержание к общему знаменателю бессознательного.

Искусство, по мнению Фрейда, — это не только плод и проявление бессознательных влечений, но и весьма эффективная психотерапия, предупреждающая эмоциональные срывы как у создателя произведения, так и у читателя. Теория Фрейда во многом определила художественные поиски литературы XX века.

Многие произведения западной литературы созданы под влиянием общего для XX века ощущения кризиса культуры, следствием которого является осознание человеком потерянности в мире и в связи с этим его гипертрофированная погруженность в себя, в мир своих переживаний.

Новую интерпретацию получает и тема порочности общественных догм. Всесторонне разработанная реализмом XIX века, в произведениях XX столетия она переносится на отношения между людьми, мир видится страшной угрозой, силой, жестоко расправляющейся с любыми попытками человека отстоять гуманистические идеалы.

Дегероизация получает широкое распространение, во многих художественных опытах исчезает не только образ человека, созданного литературой XIX века, — богатый, многосторонний и полнокровный, но и вообще большинство персонажей освобождаются от обязательств иметь узнаваемый человеческий облик.

Само отрицание авангардистским искусством классической литературы, являющееся объединяющим признаком его различных течений, во многом стало следствием духовного кризиса, связанного с осознанием противоречий между перспективностью научного прогресса и консерватизмом общественной системы. Первая мировая война породила ощущение бессилия гуманистических теорий, усилила напряжение и

дисгармонию между человеческой личностью и пугающим миром, который порождает и обесчеловечивает эту личность.

Классические повествовательные формы, созданные реализмом XIX века, в ряде случаев переставали соответствовать характеру изменяющейся действительности. Выявилась потребность в новом художественном языке. Модернистские формы искусства часто доказывали свою перспективность и становились эстетически действенными. Однако модернизм не только отклик на кризис буржуазного сознания, но и порождение этого кризиса. Это проявилось в усилиях модернистов мистифицировать процессы действительности, свести всю гамму бытия к единственному настроению, как правило, трагическому, и представить ее в формальной логике изобразительных средств.

Безусловно, нельзя только критически относиться к изменениям, произошедшим в литературе последнего столетия. Писателями не зависимо от их эстетических и философских пристрастий выдвигаются важные проблемы, позволяющие разобраться в сложных перипетиях отношений человека и мира. Не только модернистские тенденции определяют своеобразие литературного процесса XX века. Сохраняются и реалистические традиции культуры, звучит критика декадентско-индивидуалистской интерпретации искусства, многие произведения отличает гуманистический пафос, верность идеям солидарности между людьми.

XX век пересматривает идеалы и художественные решения предшествующего столетия. Музыка обращается к автономному звуку, живопись — к мазку, поэзия — к математическому языку. Первоэлементы выстраивают основу нового мифологического пространства, разрушающего классическую традицию. Эксперимент XX века связан с пониманием того, что классические формы художественности не в состоянии выразить беспрецедентный исторический опыт мировых трагедий. Многие этико-эстетические формулы XIX века были скомпрометированы частым использованием, доведены до хрестоматийности и в изменившемся мыслительном контексте перестают быть значимыми. Ревизии подвергается и язык: Россия увлечена аббревиатурами, Англия — упрощением лексикона. В эйфории эксперимента кажется, что обретен новый художественный язык, обладающий беспрецедентным потенциалом.

Постепенно приходит разочарование, осознается тщетность попыток с помощью математической логики и эксперимента разъяснить существо вечных коллизий. Понимается необходимость насытить культуру «эстетикой человеческого». Ощущается потребность возвратить эстетические лейтмотивы, отвергнутые эпохой, разложившей традиционные литературные решения на структурные первоэлементы.

Реалистическая литература XX века исследует связи между искусством и моралью, настаивает на том, что в основе произведения обязано быть нравственное содержание, именно в нем заключаются моральные цели и функции литературы.

В жизни, доказывают своими произведениями Джон Голсуорси (1867—1933), Теодор Драйзер (1871—1945), Эрнест Хемингуэй (1899—1961), Томас Манн (1875—1955), нравственное и прекрасное находятся в необъятном многообразии связей, комбинаций и взаимодействий, и именно этот синтез является основой их неразрывности в литературе. Но отсюда не следует, что задача искусства и художника в том только и состоит, чтобы показать или сделать видимыми для всех эти связи, эту гармонию или противоречия нравственного и прекрасного в жизни. Задача литературы, утверждают писатели, гораздо глубже и сложнее по своему характеру. Художественные произведения призваны исследовать и осмысливать многообразие конкретных проявлений человека в условиях соответствующей эпохи и воплощать в художественных образах.

Писатели-реалисты размышляют над поступками своих героев, осуждают их или оправдывают, читатель переживает вместе с ними, восхищается ими или возмущается, страдает, волнуется — участвует в том, что происходит в художественном произведении.

Вопрос о нравственных координатах человеческого существования приобретает чрезвычайно важное значение в реалистической литературе. Художественный образ в реалистической литературе вбирает познание социальных отношений и их оценку. Это сложное единство реальных чувственных впечатлений и воображения, рассудка и интуиции, сознательного и бессознательного, объединение гражданской биографии писателей и их общественной позиции; и именно потому, что художественный образ является результатом чувственно-интел-

лектуальной деятельности художника, он приводит в движение те же духовные силы и в читателе.

В литературе XX века углубляются и совершенствуются принципы реалистического искусства, требующего изображения человека в его бесконечно сложных и непрерывно меняющихся связях с обществом.

Реалистическая литература исследует политические, идеологические, нравственные проблемы, не отрицает художественного эксперимента, создает многозначные и полифонические образы, активно задействует интеллектуально-эмоциональные художественные решения, связанные с расширением возможностей художественного отражения и моделирования действительности.

Феномен человека и формы его художественного воплощения исследуются литературой XX века с различных точек зрения. Традиционные методы сосуществуют с новаторскими. И первые и вторые показывают свою правомерность и потенциал.

Что же касается сущности и ценности результатов, достигнутых в процессе постижения и художественного познания мира, они являются одним из способов, с помощью которых литература XX века познает феномен человека. Реалистическое искусство, модернистские направления и стили стремятся изучить с разных сторон, с помощью различных подходов сложную природу соотношения искусства и человека.

Ни одно из литературных направлений не может претендовать на исчерпывающую характеристику феномена человека. В совокупности они создают целостную картину противоречивой художественной практики XX столетия, позволяют глубже осмыслить духовный мир человека, философию поступка, взаимосвязь субъективного и социального, углубляют художественно-эстетическое познание жизни и самопознание человека.

Реалистические и модернистские стили и направления позволяют с неожиданной стороны раскрыть действительность XX века, взятую в ее необъятной сложности и многогранности.

Символизм. Импрессионистическая утонченность и музыкальность Верлена, причудливое сочетание добра и зла в лирике Бодлера, провидческая поэзия Рембо с его призывом «фиксировать головокружения», поэтическая смятенность

«молчащего слова» Малларме — утвердили во французской литературе интерес к миру воображения и интуиции, наметили перспективы для символистских метафор, ассоциаций и ритмики. Поэзия конца XIX века наметила новые тенденции в художественном осмыслении мира.

Утвердилась установка на предметность изображения, привились стиховые формы, построенные на включении в поэтическую ткань вырезок из газет, обрывочных реплик подслушанного на улице разговора. Существенно изменился поэтический словарь: в него вошла лексика обыденной жизни, жаргонизмы.

Эмиль Верхарн (1855—1916) в сборниках «Буйные силы» (1902), «Многоцветное сияние» (1906) превращает символ в знак надежды. В поэзии Верхарна настоящее, пребывающее в жесточайших противоречиях, проверяется оптимистическими представлениями о будущем, ничтожное соотносится с утопическим и монументальным, отражающим веру поэта в грядущие перемены, трагическое ощущение действительности противопоставляется мечте о единстве людей.

Гийом Аполлинер (1880—1918) в комментариях к собственной драме «Грудь Тересия» сформулировал идею сюрреализма, которому, по его мнению, должно принадлежать будущее искусства. Поэт призывал «вернуться к природе», но не копировать ее, как это делают фотографы: «Когда человек задумал подражать ходьбе, он изобрел колесо. Он совершил, сам того не зная, сюрреалистический акт». В манифесте «Новое сознание и поэты» он формулирует основной признак нового художественного сознания — «исследование и поиск истины», которые могут воплотиться в синтезе слова, музыки и кино, в создании масштабного эпоса современности, не мыслимого без лирической инвентаризации, где одинаково существенны «запахи рек и городов, ароматы цветов, что в общественных парках цветут», «афиши, вывески, стены, рекламы», «дни погожие, ужас ночных сновидений».

Многие из программных деклараций поэта нашли воплощение в его произведениях.

В 1916 году рождается дадаизм. «Дада» (буквально «лошадка» на языке ребенка) не означает ровным счетом ничего, — рассуждал один из теоретиков дадаизма Тристан Тцара (1896—1963).

Дадаисты боятся показаться старомодно ясными, они добиваются эффекта раздробления языка, выражая свой бунт против эстетических идеалов. Бунт против буржуазных ценностей принимал формы гротескного абсурда, главной задачей которого было разрушение поэтического языка, некогда описывающего лирические переживания:

гозондрак трак
нфунда нбаба нфунда тата нбаба
а е у о йу йу

Семантическая бессмыслица этой конструкции очевидна, что не отрицается самим автором, который утверждает, что именно это и является главным достоинством его стихотворения, так как оно нацелено не на семантический, а на ассоциативный механизм читательского сознания.

Дадаистский эксперимент в литературе завершается в 20-е годы XX века, передавая некоторые свои бунтарские полномочия сюрреализму. Среди теоретиков сюрреализма были Гийом Аполлинер и Андре Бретон (1896—1966), творчество которых, безусловно, шире сюрреалистического эксперимента.

Сюрреалистическая вера во «всемогущество грез», соположение разнообразных элементов реальности, «анатомирование» факта отличают многие стихотворения Элюара и Кено. Сюрреализм настойчиво разрушает возможность появления диалога между поэзией и читателем, разрушает вероятность сопереживания мысли, подвергает переосмыслению классический художественный образ, замыкая его в сфере индивидуального авторского восприятия. Многие авторы утверждали, что их произведения являются поэтическим «программированием» читательского сознания, которое под их воздействием самостоятельно создает самые различные стихотворные модели.

Цель сюрреализма — извлечь поэтическое открытие из словесной композиции — не раскрывает ни тайных смысло-семантических сторон, ни дополнительного символического значения, ни даже новой абстрактно-знаковой ценности. Ассоциативный механизм читательского сознания не получает от этого стиха достаточной мыслительной или эмоциональной энергии.

Луи Арагон (1897—1982) в эпоху своего поэтического дебюта отдал должное экспериментам дадаизма и сюрреализма. И все же его произведения много шире и многообразней какого-либо одного литературного течения. Виртуозные поэтические ассоциации, импрессионистический стиль Арагона позволяют говорить о нем как о наследнике поэзии Рембо. В стихотворениях Арагона ориентация на сюрреалистическое удивление органично сливается с ощущением реальности. За неожиданным сочленением образов в стихотворениях Арагона просматривается переживание исторической драмы и надежда на торжество справедливости и духовности.

Поэзию Поля Элюара (1895—1952) отличает интимная искренность и глубокие философские размышления о мире. Жанровое и тематическое многообразие произведений поэта позволяет представить в органичном единстве опыт индивидуальной жизни и судьбы человечества, политическую программу и пантеистический манифест, выявить логику существования мира и описать философские горизонты общечеловеческих ценностей. Эта нерасторжимость разных сфер человеческого духа и людского космоса звучит в книге «Роза для всех» (1934):

Частица тебя обитает в голосе эха
И в зеркале
В комнате в городе
В каждом мужчине в женщине каждой
В моем одиночестве
И это всегда частица тебя.

Искусство начала XX века испытывает мыслительный кризис, который находит выражение в модернистском искусстве. Разрушается социально-психологическая обусловленность словесного творчества историческими событиями. Многие писатели стали искать выход в радикальном пересмотре традиции.

Возникли литературные течения, которые ставили целью художественную ревизию известных художественных тенденций, распространились теории, предлагающие изолировать человека от общего контекста и закономерностей реальности. Модернизм является следствием болезненного сознания эпохи, он вызван к жизни ощущением краха первооснов миропорядка, распада духовной целостности. Усиливаются драмати-

ческие настроения потерянности человека в огромном и чуждом городе.

Различные течения литературного авангардизма — бунтарско-анархистские или умеренные, абстрактно-интеллектуалистские или инстинктивно-интуитивистские — связаны с ощущением бессилия человека перед реальностью, с поиском новых форм искусства, способных адекватно представить изменяющуюся действительность.

Философской опорой этих течений является перенос научно-технических открытий на поэтическое творчество. Согласно воззрениям писателей-авангардистов, господствовавшее ранее понимание поэзии как выражения мыслей и чувств, обобщения духовного опыта стало анахронизмом. Утверждается, что поэтическая мысль и поэтическое чувство не могут проникнуть в глубины духовного мира современности. Непосредственная смысловая нагрузка произведения становится излишней и бессмысленной. Само понятие «смысл» отрицается.

Литературные стили и направления отличаются масштабом, протяженностью и значимостью. Для полноты картины следует назвать те, которые в той или иной степени определили специфику художественного процесса западной литературы XX столетия.

Урбанизация становится основой поэтического унанимизма, получившего свое название от поэтического сборника Жюль Ромена («*La vie unanime*» — «Единая жизнь»).

Футуристы знакомят читателя с неизвестными земному опыту видениями и картинами. Своеобразие художественного видения футуристов заключается в автоматическом фиксировании того, что попадает в объектив поэтического спектра «космического» поэта, который исследует не взаимоотношения между человеком и Вселенной, а несет информацию о великолепии красоты космоса и будущего, непонятного, пугающего и прекрасного. Поэтическое произведение, настаивают футуристы, не только своим содержанием, но и своей формой должно символизировать всемирную гармонию и восприниматься как ее маленькая модель. В поэзии футуристов земной человек со всеми своими проблемами вытесняется «космическим человеком», у которого нет ни интересов, ни дел на нашей маленькой планете. Утверждается мысль, что новый поэт — это фокус, через который проходят и преломляются

явления Вселенной, чтобы превратиться в его стихах в поэтический гимн красоте Вселенной.

Интеллектуалистское направление представляет литературная теория и практика «научной поэзии». Ее теоретиком и вдохновителем является французский поэт Рене Гиль. Он выдвинул идею «мыслительной поэзии», отрицающей какие-либо эмоции.

Возникший после Второй мировой войны «летризм» возвестил, что он обладает патентом на изобретение единственно созвучной атомному веку поэзии. Основатели летристской лирики Исидор Изу, Франсуа Дюфрен и другие главным в ней считают букву. Буква, по их мнению, — самое оптимальноеместилище поэтической истины. Беспредельно конкретная и необъятно абстрактная, буква может выразить все. Летристская максима, установленная Исидором Изу, гласит: «Не существует ничего в области Духа, что бы не могло стать Буквой». Поэзия безоглядно превращается в кодово-шифровую систему, которую никто не может заранее рассчитать, в том числе и ее творцы.

Можно следить на занавесе
Любовь уходит
Всегда ли
Рояль
Все гибнет
На помощь
Оружие точности
Цветы
В голове чтобы увести
Происшествие
Дверь поддается
Дверь это музыка.

Поэт Томас Стернз Элиот (1885—1965) формулирует «теорию безличностного характера поэзии», приходит к пересмотру роли поэта в творческом процессе. По мнению Т. Элиота, поэтическое творчество не имеет ничего общего ни с эмоциональным, ни с интеллектуальным миром поэта, его призвание состоит в том, чтобы быть художественным выражением сверхиндивидуальных ценностей. Поэт — это «посредник» между высшими идеалами и человеком, и только в этом смысле его личность имеет отношение к поэзии. Личность поэта,

его творческое присутствие в созданном лирическом мире приносится в жертву, чтобы возвеличить его предназначение в качестве посредника между «творящим разумом» и читателем.

Теория «безличной поэзии» оказалась одним из истоков формалистического течения, известного под названием «новая критика», которое рассматривает поэтическое произведение единственно лишь как «языковую структуру». Некоторые аспекты данной художественной позиции стали основой экзистенциалистской эстетики.

«Поток сознания». В прозе первой половины XX века получает широкое распространение повествовательная техника «потока сознания». Термин «поток сознания» трактуется в двух смыслах. С одной стороны, как явление психологического порядка — непрерывный поток эмоциональных впечатлений, чувств и мыслей в сознании автора и героев. С другой — как феномен литературоведческого порядка, связанный с повествовательной эстетикой психологического романа XX века. Для него характерным изобразительным приемом является прием «потока сознания» — непосредственное воспроизведение процессов душевной жизни, переживаний и размышлений героя.

Истоки изображения человеческой психики «изнутри» намечены уже литературой XVIII века. Представитель английского сентиментализма Л. Стерн в романах «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1767), «Сентиментальное путешествие» (1768) сумел изобразить причудливую психику своих героев — «игру ума», неосознанные движения чувств.

Романтизм расширил объем субъективного и собственно психического, представил внутренний мир героя в форме исповеди («Рене» Шатобриана, «Мцыри» Лермонтова). Стендаль усложнил функции приема непосредственного изображения психической деятельности: романтическую «исповедь» он заменил «внутренним монологом». Введение «внутреннего монолога» позволило более подробно и глубоко изображать душевное состояние героя.

Стендалевский принцип вплетения «внутренней речи» в эпическое повествование продолжил Л. Толстой. Описание душевного состояния Анны Карениной перед самоубийством, переданное как калейдоскоп внешних образов, каждый из ко-

торых служит импульсом для глубоко внутренних ассоциаций, уже можно считать одним из первых примеров использования приема «потока сознания».

Термин «поток сознания», получивший широкое распространение в литературе XX века, был предложен в 1890 году американским философом и психологом У. Джэймсом в книге «Научные основы психологии»: «...мы то видим, то слышим, то рассуждаем, то хотим; и мы знаем, что наши сознания заняты попеременно сотнею других способов... Каждая мысль, которую мы имеем в данный момент о данном факте, строго говоря, единственна и только носит подобие родства с другими нашими мыслями о том же факте... Сознание никогда не рисуется самому себе раздробленным на куски. Выражения вроде «цепи» или «ряда» не рисуют сознание так, как оно представляется самому себе. В нем нет ничего, что могло бы связываться — оно течет. Поэтому метафора «река», либо «поток» всего естественнее рисует сознание». Близкая точка зрения высказывается А. Бергсоном в «Очерке о непосредственных данных работы сознания» (1889).

Считается, что первым опытом в духе «потока сознания» стал роман Эдуарда Дюжардена «Лавры сорваны» (1887).

В модернистской культуре XX века вокруг «потока сознания» как творческого принципа объединяется целая «школа», составившая, собственно, литературу «потока сознания»: Джеймс Джойс (1882—1941), Марсель Пруст (1871—1922), Вирджиния Вулф (1882—1941), Уильям Фолкнер (1897—1962). Эти писатели используют «поток сознания» как основную «технику» повествования, позволяющую представлять психический процесс персонажей в виде череды ассоциаций. Например, М. Пруст строит многотомный цикл романов «В поисках утраченного времени» как бесконечное и прихотливое течение воспоминаний главного героя о прожитой жизни. Повествование не подчиняется правилам хронологии или логики, а строится как цепь сугубо интимных ассоциаций рассказчика, которые могут быть вызваны самыми различными внешними обстоятельствами. В романах М. Пруста присутствует символический образ всевременности события, который закрепляется сознанием, вспоминающим прошлое.

Еще более сложен по построению роман Д. Джойса «Улисс» (1922), провозглашенный вершиной литературы «потока со-

знания». В нем представлен целый ряд «потоков сознания» — душевное состояние многих героев, так или иначе сталкивающихся друг с другом в течение одних суток. Джойс переносит центр тяжести на «внутреннее», на изучение глубинных слоев психики, в область «бессознательного». Действительность изображается лишь постольку, поскольку она освоена сознанием того или иного героя, преломлена через его психику. Особенностью романа «Улисс» является то, что исследование внутренней жизни главного героя сочетается с размытием границ его характера.

В «Улиссе» Джеймса Джойса наиболее радикальным образом применена техника многократного отражения событий в сознании, техника расслоения времени. Книга направлена на объединение одного дня обыкновенного человека с существенными мотивами психологической истории Европы. Время с абсолютной точностью зафиксировано Джойсом. Это Дублин, 16 июня 1904 года. В «Улиссе» представлено беспрестанное скрещивание мотивов — античных, ветхозаветных, современных, — свивающихся в клубок, изобилие слов и понятий, многомысленная игра ими, сомнения, которые постоянно появляются и никогда не разрешаются. Все это требует от читателя большого образования и терпения.

Пруст и Джойс показывают при различном освещении и в различных смысловых регистрах ту действительность, которую они избрали объектом изображения. Писатели отказываются от постоянного угла зрения — от внешне объективного или чисто субъективного повествования — в пользу более разнообразной временной перспективы. Они стремятся достичь более многогранного и существенного истолкования внешней действительности, внутренне ее расслаивая и раскрепощая.

Многообразны специфические черты повествовательной манеры литературы XX века: часто в романах речь идет не об одном и не о немногих лицах, судьба которых прослеживалась бы в связном повествовании от начала до конца, но нередко даже и не об одном и том же, последовательно развиваемом, контексте событий. Многочисленные персонажи, а то и отдельные отрывочные фрагменты действия связываются между собой столь слабо, что в руках читателя нет руководящей нити. Во многих романах делается попытка воспроизвести среду, составляя целое из клочков событий, причем действую-

щие лица постоянно меняются и только изредка всплывают в романе во второй раз.

Эпическая форма повествований XX столетия свободна в распоряжении временем и местом. Прежние литературные эпохи не знали такой свободы. Литература с небывалой прежде ясностью продемонстрировала ограничения и свободу пространственно-временного упорядочивания предметов, событий, персонажей.

Роман XX века исследует тот порядок жизни и то истолкование реальности, которые складываются в самих людях — в их сознании, мыслях и, в более скрытом виде, в словах и действиях.

Концепция человека в зарубежной литературе XX века. Если попытаться представить отличие литературы XIX и XX веков, то обнаружится кардинальное переосмысление концепции личности. Истинный герой XIX века — молодой человек, для которого характерно развитое самосознание. Он переживает свою драму и воспринимает окружающий мир как посторонний по отношению к его собственной личности. Молодые честолюбцы XIX века избирают идеалом судьбу Наполеона, которая стала символом безграничных возможностей, открытых человеку гибелью старого сословного общества. Уже культура XIX столетия показала неосуществимость наполеоновской идеи. Молодой герой переживает крушение иллюзий, обнаруживает, что, пребывая в любой эпохе, он так же стеснен в своем жизненном выборе.

По мере приближения к XX веку возможности человека оцениваются все менее оптимистически, соответственно падает значение личности в ее собственных глазах и в структуре художественного произведения. Романтическое честолюбие героя начала XIX века меркнет перед буржуазной реальностью конца столетия. Индивидуалистические иллюзии постепенно теряют свой поэтический ореол перед безжалостной прозаической реальностью и пошлым практическим смыслом существования.

В литературе начала XX века усилились кризисные настроения, вызванные и историческими событиями, и развитием философско-эстетических тенденций культуры предшествующего столетия.

Исторические потрясения XX века наложили свой отпечаток на литературу, повседневное сознание, научную мысль,

заставили рисовать страшные перспективы. Историки и философы О. Шпенглер, М. Нордау, И. Хейзинга высказывают серьезные опасения по поводу вероятности бесконфликтного будущего. Культура настойчиво ищет новый язык описания привычного, ощущается потребность в свежих способах осмысления реальности и новых словах, способных портретировать мир.

Первая мировая война уничтожила классические представления культуры о человеке. Миллионы жизней, положенных на алтарь сомнительной победы, не могли не изменить привычную литературную типологию, стиль, тематику. Ошибочно было бы видеть в послевоенной литературе исключительное внимание к военным сюжетам. Были и они: Р. Олдингтон. «Смерть героя» (1929), Э. М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен» (1929), Э. Хемингуэй. «Прощай, оружие!» (1929), но ими не исчерпывалась трагическая проблематика литературных произведений. Культура понимает, что психологический стиль XIX века перестает выражать масштабы событий; образ одиокого романтика выглядит уже неестественно.

Герой Ремарка застигнут врасплох кровавой историей и рожденным ею болезненным недоумением: «Почему я торгую надгробными памятниками? Почему я не падающая звезда?» Ответы на эти вопросы заранее известны. Да потому, что ему не повезло со временем и со страной, как, собственно, не повезло русскому, немцу, американцу, англичанину. Вовлеченность в трагедию всеобщей катастрофы формирует у героев Хемингуэя индивидуалистический кодекс чести, особое представление о ценности человека как альтернативы обреченному миру. Любовь, отвергающая компромиссы, опасность как высший момент праздника трагического бытия, писательский труд, уподобляемый мужеству, — для автора романов «Фиеста», «Мужчины без женщин», «Прощай, оружие!» — безотносительные категории.

Писатель утверждает идею доверия к миру материальных ощущений, свободных от стереотипов и эстетических шаблонов, утомительных описаний и нарочито романтизированных ситуаций. Обобщения, крупный план, расширение диапазона авторского видения за счет изображения подробностей, не доступных герою, плотная информационная насыщенность, синтезирование лирики и эпоса создают новаторский ритмический рисунок, связывают раздробленные фрагменты мира.

У Хемингуэя отсутствует диалог в привычной форме, общение героев осуществляется посредством реплик, с четко обозначенными абзацами. Именно этот стиль в максимальной степени и воплощает символическую картину концентрированной жестокости: «Когда люди столько мужества приносят в этот мир, мир должен убить их, чтобы сломить, и поэтому он их и убивает. Мир ломает каждого, и многие потом только крепче на изломе. Но тех, кто не хочет сломиться, он убивает. Он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых без разбора. А если ты ни то, ни другое, ни третье, можешь быть уверен, что и тебя убьют, только без особой спешки» («Прощай, оружие!»). Строгость, выверенность слов, односложность реплик усиливают тему рока, стремящегося к финалу бытия, свободного от иллюзий. Синтаксическая жесткость, содержательная лаконичность мысли, завершенность ритмических построений кульминируют мотив противостояния злу.

Персонаж Хемингуэя находится в ожидании приближающейся катастрофы, он по роду своей профессиональной деятельности воспринимает происходящее более обостренно и напряженно. Хемингуэй создает мифологию писателя, по эффективности превосходящую известные в XIX веке романтические отчеты о страданиях художников и поэтов. Герой заявлен не менее ценным, чем мир; таким он сделался вовсе не по причине намеренного самовозвышения и отрицания реальности — просто мир разрушен, все утратило смысл, и только писатель пытается оставаться участником жизни.



Вопросы и задания

Раздел, посвященный зарубежной литературе, как и в учебнике 10 класса, носит обзорно-ознакомительный характер. Однако это вовсе не значит, что его можно просто пролистать. Пусть он станет для вас своеобразной лопатой в мире книг, в последние годы буквально обрушившихся на читателей. Поэтому, чтобы полнее постичь те процессы, которые происходили в зарубежной литературе, мы предлагаем вам выполнить следующие задания.

Составить тезисный план этого раздела.

Рассказать своим одноклассникам, какой материал вам показался наиболее интересным, а какой — наиболее сложным.

Составить свой список произведений «Для самостоятельного чтения», который может быть включен в учебник. Здесь есть одно условие: книга должна быть прочитана, а ее включение в список сопровождается краткой аннотацией.



Советы библиотеки

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь.
В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской.

В. Днепров. Черты романа XX века.

Л. Андреев. Сюрреализм.

Е. Косса к. Экзистенциализм в философии и литературе.

С. Великовский. Грани «несчастливого сознания».

Э. Соловьев. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры.

*Русская
литература
второй
половины
XX века*



АВТОР — ОБРАЗ — ЧИТАТЕЛЬ

Автор... Образ... Читатель... Не правда ли, знакомые слова? Да и вся литература, как вы, наверное, уже «усвоили» — это тоже «слова, слова, слова». О чем они? У каждого писателя или поэта — о разном и об одном. О мире, построенном на законах добра и красоты. К кому обращены эти слова? Всем вместе и каждому лично. Ведь образ (а настоящее слово в литературе рождает образ) — это послание автора читателю, своему современнику и потомку: «Так, весь я не умру...», «Нет, весь я не умру...» — это известные вам строки Державина и Пушкина. А вслед за ними Евгений Баратынский:

И как нашел я друга в поколенье,
Читателя найду в потомстве я.

И почти столетие спустя — Александр Блок:

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, —
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

И абсолютно не похожий на него Владимир Маяковский:

Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря!

Заглуша
поэзии потоки,
я шагну
через лирические томики,
как живой
с живыми говоря.

Чувством некоего секретного союза будут проникнуты стихи тех поэтов, которые годами, десятилетиями были отлучены от своих читателей, в них воплотилось острое желание творца услышать отклик на свое слово:

За что-то меня упрекают
И в чем-то согласны со мной...
Так исповедь льется немая,
Беседы блаженнейший зной, —

напишет Анна Ахматова в стихотворении «Читатель».

«Оттепельное» поколение читателей откликнулось на этот призыв: оно открывало для себя новые имена и по-новому прочитывало уже хрестоматийные строки, оно дышало и жило поэзией, оно жадно впитывало воздух новой прозы. Диалог с писателем продолжался, он захватывал все больше и больше собеседников, он активно вовлекал их в художественный мир русской литературы XX века. Символично, что эпоха, наступившая после смерти Сталина, свое название получила из литературы — из стихотворения Н. Заболоцкого «Оттепель». Публикация «весеннего» стихотворения в октябрьской книжке «Нового мира» за 1953 год для многих было достаточно прозрачным намеком на близость изменений политической атмосферы в стране, хотя в стихотворении нет ни единой строчки, позволяющей его трактовать иносказательно. Затем была повесть И. Эренбурга с тем же названием — «Оттепель» (1954). Вскоре весна, со свойственным для нее пробуждением новых надежд и новых сил, вовсю разгулялась и в стране, и на страницах новых книг и журналов.

Какое же слово стало определяющим для всей эпохи, наступившей вместе с «оттепелью»? На наш взгляд, это слово «память». Именно с памятью — индивидуальной и народной — боролся навязываемый властями социалистический реализм. Вспомните, ни в официально утвержденном, ни в горьковском определении этого метода нет ни единого слова, связанного с понятием традиции, преемственности, памяти. Из сознания целых поколений вытравлялось знание о том, как

жили их предки до революции, все дурное объявлялось «пережитками прошлого», людей заставляли жить мечтами о «светлом будущем», отучая оглядываться назад.

Настоящий культурный взрыв в эпоху «оттепели» привел к тому, что живые проблемы вернулись на страницы книг. В прозе особую популярность приобрел жанр художественно-публицистического, проблемного очерка. Даже в поэзии стихотворцы вновь захотели «к штыку приравнять перо», писать на злобу дня. Именно в этот период возник удивительный феномен «громкой», «эстрадной» лирики, как ее тогда называли. В ее основе лежала традиция русского футуризма, традиция прямых обращений поэта к массовой публике. Это была поэзия «прямого действия», для голоса и слуха, а не размышления, ей были присущи, говоря словами критика, «скоростные методы образного мышления». Писатели и поэты почувствовали насущную необходимость напрямую, без посредников в виде книг или журналов обращаться к своему читателю. Поэзия пришла в концертные залы, на стадионы. Появилась целая плеяда молодых поэтов, со сцены громящих обыденщину, пошлость, пороки современного человека, пережитки прошлого. Среди них особое место занимали А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский.

Однако официальная литература социалистического реализма с ее беспамятностью не была способна ответить на один из краеугольных вопросов второй половины XX века, заданный философом Адорно: «Как можно сочинять музыку после Аушвица?» Рассказать правду о нацистских и сталинских лагерях, о зверствах и мучениях солдат на Второй мировой войне взялась литература. 50—70-е годы XX века — настоящий взрыв военной прозы, осторожно преступавшей границы дозволенного, чтобы донести до читателей «окопную правду» — ту правду, что открывалась солдатам не в передовицах газет или разъяснениях политработников, а виделась ими через бруствер окопа или слышалась в столах раненых товарищей, звучала в осторожных разговорах в перерывах между боями. Не случайно особенно популярным стал жанр повести, потому что именно этот жанр позволял показать судьбу человека в ее протяженности, избежав при этом искушения больших обобщений и массовых картин, свойственных многим произведениям сталинского периода.

В рассказах М. Шолохова «Судьба человека» и А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба» читатель слышал живую исповедь человека, прошедшего все круги рукотворного ада, уготованного человеком — человеку. Такой правды социалистический реализм выдержать не мог. Ведь власть догмы требовала, чтобы любое мало-мальски допустимое с точки зрения идеологии художественное произведение объявлялось отвечающим критериям социалистического реализма. В результате само понятие «соцреализм» неимоверно расширилось и стало значить так много, что уже не значило почти ничего.

И последним ударом по «единому методу советской литературы» оказалось возникновение в 60-х годах такого мощного культурного явления, как проза писателей-«деревенщиков». В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, В. Шукшин и другие отказывались творить во имя «победы над природой», воспевать «светлое будущее». Два ключевых понятия деревенской прозы — «память» (В. Распутин) и «лад» (В. Белов) плохо вписывались в концепцию соцреализма с его пафосом переустройства мира и избавления от «пережитков прошлого». Писатели-«почвенники» утверждали, что основу личности составляет вовсе не идеология, а память — то, что накоплено человеком за годы жизни, что уникально и отличает его от любого другого человека. Утрата памяти означает утрату личности, ее подмену — и потому призыв «опомниться» означал буквально «вернуться к себе», к своим корням, истокам, к своей сути. Идея «лада» требовала признать, что веками складывавшийся мир основан на разумных началах, и попытка его переустройства приводит лишь к хаосу, к утрате людьми устойчивых ориентиров. Так постепенно слово «реализм» очистилось от идеологического довеса «социалистический» и вернуло себе подлинную сущность — верность реальности, ее непреложным и мудрым в своей основе законам.

О том же говорила и «тихая лирика», возникшая в 60—70-е годы во многом как реакция на лирику «громкую», эстрадную:

Деревня, избы, лошадь на мосту,
Цветущий луг — везде о них тоскую.
И, разлюбив вот эту красоту,
Я не создам, наверное, другую... —

писал в стихотворении «Утро» один из лучших поэтов этого времени Николай Рубцов. Впрочем, бремя культурной памяти многим казалось и непосильно тяжелым.

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло, и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нет у их. И все разрешено.

В этих строчках поэта Давида Самойлова слышится неподдельная боль. Действительно, столь огромным оказалось духовное наследие веков, что оно уже начало восприниматься как непосильное для отдельного человека, просто не способного это наследие усвоить в достаточной мере. Еще сложнее сказать свое, новое слово после великих классиков, казалось, если не ответивших, то раскрывших в своем творчестве все основные вопросы бытия, перебравшие все возможные художественные формы и приемы, доведя их до совершенства. Из безысходного ощущения, что «все сказано», близкого трагическим словам Екклесиаста «нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1 : 9), на рубеже 60—70-х годов зародилось такое противоречивое явление, как постмодернизм — особое мировосприятие, принесшее новое отношение к культуре, к слову, к мудрости.

«Мы склонны в этой повести, под сводами Пушкинского дома, следовать освященным, музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений, — наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности», — напишет в романе «Пушкинский дом» прозаик Андрей Битов. Действительно, для автора «и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия — все это, так или иначе, пушкинский дом без его курчавого постояльца. Пытаясь создать принципиально новое произведение о герое нашего времени, он сам не без удовольствия обнаруживает, что любой поворот сюжета или любой обрисованный в этом романе тип уже существовал или был предугадан русской классикой. Здесь возникает очень серьезная проблема: можно ли считать современной культуру, которая лишь мно-

гократно повторяет, воспроизводит саму себя, ничего к себе самой не добавляя нового? Может быть, в подобной «вторичности» и состоит суть современной культуры? Значит, главное удовольствие от чтения будет состоять лишь в том, что читатель, тешась собственной проницательностью, угадывает скрытые в произведении намеки на уже бывшее, некогда состоявшееся? Ведь, если вдуматься, в таком случае из нашей триады «автор — образ — читатель» пропадает самое важное, а именно автор. О «смерти автора» громогласно заявил один из теоретиков постмодернизма французский писатель и мыслитель Ролан Барт: автор умер, потому что вся его роль сводится лишь к комбинированию чужих слов, в свою очередь украденных у предшествующих поколений — и так до бесконечности. И потому в качестве современного стихотворения можно взять такие, например, строчки поэта-экспериментатора Вс. Некрасова, пародирующего повсеместное убеждение, что поэт нынче пишет не словами, а цитатами:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное теченье
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье

Не надо быть особо проницательным, чтобы не узнать в строках этого стихотворения (подобная форма получила название «центон») пушкинские строки, снабженные ироническим вопросом и ответом. Впрочем, наивные читатели не уловили лукавства концепции Ролана Барта, ведь сама-то концепция — авторская, т. е. связана с образом конкретного человека и его конкретной системой взглядов. К тому же вовсе не является истиной в последней инстанции утверждение, будто «все уже сказано». Можно сослаться на мнение другого мыслителя, пусть и не такого профессионального — датского принца Гамлета: «На этом свете много есть того, что вашей философии не снилось!» Можно сослаться на мнение и другого мудреца — Фавуста: «Суша теория, мой друг, но вечно зеленеет древо жизни».

Пока одни писатели творили новые художественные формы из переживания вторичности любого слова, играя с читателем в «смерть литературы», другие интуитивно нащупывали новые пути, видели совершенно новые вопросы, которые ставит перед человечеством жизнь. Среди этих проблем —

экология, разрушение прежде четких границ между условно говоря «высокой» и «массовой» культурой, развитие электронных средств коммуникации и медиа-технологий. Само возникновение этих проблем рождало и новые художественные формы для их отражения. Уже в 60-е годы в литературу пришла экологическая проблематика, писатели все активнее стремятся создавать «многослойные» произведения, интересные и рядовому читателю, лишенному глубокой гуманитарной подготовки, и «высоколобому» эстету. Наконец, книга перестала ассоциироваться исключительно с «бумажными носителями», перейдя в электронный формат, став «виртуальной», что существенно расширило ее возможности. Да к тому же все больше не только специалистам становится ясно, что именно появление письменности позволило человечеству всего за несколько тысячелетий сделать такой прыжок от варварства к современной цивилизации.

Ничто так не развивает мыслительные способности человека, ничто так духовно не обогащает и не облагораживает его, как хорошая книга. Способность различать буквы и складывать их в слова, из слов составлять тексты, из текста извлекать смыслы и подтексты, получая высшее, эстетическое и духовно-нравственное наслаждение от него, — уникальный вид деятельности человека. Потому все разговоры о смерти литературы, о ненужности чтения лишены всякого смысла. Литература вместе с нами входит в новый век, вместе с нами обживает его. И здесь мы друг другу оказываемся очень нужны: читатели — автору, автор с его особым, острым взглядом и метким словом — читателям.



Вопросы и задания

Литература постмодернизма выступила не только против идеи оригинальности авторского слова, но и против «претензий» писателей на обладание единой истиной, «истинной в последней инстанции». Своей задачей авторы-постмодернисты считали разоблачение любого окончательного слова, суждения, демонстрацию условности и ограниченности любого утверждения. По их убеждению, русская литература — одна из наиболее тоталитарных и монологических, для нее особенно свойственна общая убежденность в непогрешимости собственных суждений. Согласны ли вы с этой точкой зрения? Будьте убедительны, высказывая свое мнение.

Какими трагическими событиями и явлениями в истории России XX века было обусловлено возникновение такого яркого явления, как «деревенская» проза?



Творческий практикум

В последнее время говорят о гибели литературы под напором телевидения, Интернета, развлекательной беллетристики. Напишите эссе на темы: «Литература завтрашнего дня», «Массовая литература: засилье пошлости или новое слово?».



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АННЫ АНДРЕЕВНЫ АХМАТОВОЙ

<Творческие люди> призваны созерцать, вынашивать и отдавать; они должны готовить свои дары, рассылать во все стороны свои лучи, — незванные, непрошенные, нередко отвергаемые или изгоняемые, может быть даже побиваемые камнями... тот, кто был побит камнями, — светит, греет и исцеляет даже и посмертно.

И. А. Ильин

«Стихи, насыщенные временем». «Бремя поэта» — не легкое бремя. Ведь поведав «городу и миру» «о времени и о себе», он отдает себя, свое имя, свое творчество в руки читателей, и оно неизбежно обрастает легендами и мифами. Легенды и мифы сопровождали Анну Андреевну Ахматову всю жизнь, иногда оставляя ее равнодушной, иногда забавляя, иногда возмущая. Порой они принимали форму клеветы в общегосударственном масштабе, как в известном постановлении 1946 года, и тогда становились опасными для жизни, для творчества. И Ахматова сжигала архивы, держа в памяти то, что нельзя было доверять бумаге, или «с голоса» отдавала «на

хранение» друзьям-современникам. Они же оставили о ней самые проникновенные воспоминания. Среди них Иосиф Бродский, поэт, лауреат Нобелевской премии, «открытый» Ахматовой и во многом благодаря ей вызволенный из ссылки и спасенный для литературы. Слова Поэта о Поэте дорогого стоят. Послушайте их! «Ахматова относится к тем поэтам, у кого нет ни генеалогии, ни сколько-нибудь заметного «развития». Такие поэты, как она, просто рождаются. Они приходят в мир с уже сложившейся дикцией и неповторимым строем души...

От ее речи неотделима властная сдержанность. Ахматова — поэт строгих ритмов, точных рифм и коротких фраз. Синтаксис ее прост, не перегружен придаточными конструкциями...

Ее оружием было сочетание несочетаемого. В одной строфе она сближает на первый взгляд совершенно несвязанные предметы...

Надо ли говорить, как вовремя пришли к читателю ее стихи; поэзия больше других искусств школа чувства, и строки, ложившиеся на душу читавшим Ахматову, закаляла их души для противостояния натиску пошлости. Сопереживание личной драме прибавляет стойкости участникам драмы и истории...

Она не отвернулась от революции, не встала в позу судии. Она смотрела на мир трезво и видела неукротимый народный взрыв, несущий каждому отдельному человеку небывалое количество бед и горя... Ахматова, тяготевшая в стихе к народному говору, к ладу народной песни, не отделяла себя от народа с гораздо большим правом, чем тогдашние глашатаи литературных и прочих манифестов: она разделяла с народом горе...

Бывают в истории времена, когда только поэзии под силу совладать с действительностью, непостижимой простому человеческому разуму, вместить ее в конечные рамки. В каком-то смысле за именем Анны Ахматовой стоял весь народ, чем объясняется ее популярность, что дало ей право говорить от имени всех людей и говорить с ними напрямую. Ее поэзия, читаемая, гонимая, замурованная, принадлежала людям. Она смотрела на мир сначала через призму сердца, потом через призму живой истории.

Стихи ее уцелеют независимо от того, опубликуют их или нет, потому что они насыщены временем, а язык древнее, чем государство, и просодия сильнее истории. Да и не нужна ей история, а нужен поэт — такой, как Анна Ахматова».

«Пятое время года». И вновь легенда, легенда о ранней Ахматовой, женщине-поэте серебряного века и одновременно героини своих собственных стихов. Почву для этой легенды дали первые стихотворные сборники «Вечер» (1912) и «Четки» (1914), когда впервые заговорили о «женской поэзии» и самом крупном ее явлении — поэзии Анны Ахматовой. Действительно, едва ли не впервые в истории литературы женщина обрела голос такой поэтической силы, заговорив о любви. Много о содержании этих поэтических сборников скажут эпитафии, приведенные к ним. «Цветок виноградной лозы растет, и мне сегодня вечером двадцать лет», — это к «Вечеру», из французского поэта Андре Перье. А это к «Четкам», из Баратынского:

Прости ж навек! но знай, что двух виновных,
Не одного найдутся имена
В стихах моих, в преданиях любовных.

О содержании сборников эпитафии скажут, безусловно, многое, а о смысле, о новаторстве тех стихов, которые издавна причисляли к «любовной» лирике, — практически ничего. Давайте перечитаем хрестоматийное:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?...»
— Оттого что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот,
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

О чем оно? О любви? Но какой? Счастливой и несчастной одновременно, облагораживающей, одухотворяющей жизнь и

заставляющей страдать. Обычно ее стихи — это начало любовной драмы или ее кульминация, но чаще — трагическая развязка. Откуда это и почему? «Этот прием в русской литературе великолепно и неотразимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях; в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке», — писала Ахматова. Это почувствовали ее современники: «Новые оттенки чувства, которые сумела открыть Ахматова в старой любовной теме, воплотив их в простой и строгой, благородной и лаконичной индивидуальной форме, связаны с правдивым, современным и реалистичным подходом к этой теме, характерным скорее для психологической прозы, чем для поэзии. В этом смысле прав был друг Ахматовой, поэт О. Мандельштам, когда он писал: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX века. Не было б Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развила с оглядкой на психологическую прозу».

Новым (вернее, редким в истории поэзии, в том числе русской) было в особенности то, что устами Ахматовой заговорила женщина. Из объекта поэтического чувства женщина стала в поэзии лирическим героем... Как в народной песне, в любовных стихах Ахматовой женское чувство имеет общечеловеческое звучание, подобно тому, как общечеловеческие «мужские» стихи Пушкина и Гёте» (*В. Жирмунский*).

Надежда, предчувствие, первая встреча, измена, боль, разрыв — обо всем этом рассказывает женщина. Она как будто наблюдает себя со стороны, а ее внутреннее состояние передается через конкретную деталь. Мужчина в ранних стихах Ахматовой — человек сильный и мудрый, таким его видит лирическая героиня, которая воплотила собой, говоря словами современника Ахматовой критика Н. В. Недоброво, «новое умение видеть и любить человека». Так постепенно обнаруживаются качества лирической героини: достоинство страдания, любви, способность и возможность соотносить свое чувство с простором мира, с требованиями христианской морали, с судьбой своей Родины, с назначением поэта и поэзии.



Вопросы и задания

Прочитайте стихотворения из ранних сборников поэта (например, «Песню последней встречи», «Муж хлестал меня узорчатым...», «Сероглазого короля», «Сегодня мне письма не принесли...», «Прогулку», «Не будем пить из одного стакана...»). В чем вы видите поэтическое новаторство Анны Ахматовой? Как бы вы сейчас ответили на вопрос: существует ли «женская поэзия»?

Прокомментируйте слова Иосифа Бродского: «Ее оружием было сочетание несочетаемого. В одной строфе она сближает на первый взгляд совершенно не связанные предметы. Когда героиня на одном дыхании говорит о силе чувств, цветущем крыжовнике и на правую руку надетой перчатке с левой руки, дыхание стиха — его размер — сбивается до такой степени, что забываешь, каким он был изначально. Рифмы у нее легки, размер не стесняющий».

«Мне счастливой не бывать». Между выходом в свет второго и третьего сборников — три года, но сами даты появления их «на свет» чрезвычайно знаменательны: 1914-й и 1917-й. «...Глубоко личный лиризм «Белой стаи» уже оттенил мотив, вскоре ставший с ней неразлучным, мотив подсудного ужаса... С выходом сборника русская поэзия вошла в «настоящий, не календарный, двадцатый век» и устояла при столкновении», — пишет И. Бродский. Третий сборник заявил о масштабности поэтического дарования Ахматовой, о новых и одновременно традиционных темах ее творчества... Одно из первых стихотворений в сборнике («Твой белый дом и тихий сад оставляю...») — о любви. Любовь в поэтическом мире Ахматовой — всегда единоборство душ, всегда трагична. Что может быть выше любви? Поэзия:

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

«Уединение»

Все большее и большее место в духовном мире лирической героини начинают занимать размышления о творчестве, обращение к музе-сестре. В «Белой стае» героиня готова отказаться от песенного дара, она открывает в себе другую сторону творчества — причастность к тайне, пророчество:

И давно мои уста
Не целуют, а пророчат...
«Нет царевич, я не та...»

В творчестве Ахматовой продолжена линия классической поэзии: чеканная форма стиха словно сдерживает накал чувств, под размеренностью — клокотание энергии:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда...

«Мне голос был...»

Это стихотворение стало воспеванием стойкости мужества, достоинства, верности родной земле, его реминисцентный фон (явно пушкинский), торжественное звучание четырех-стопного ямба дополняют одическое звучание стихотворения. Так в творчество входит новая тема — тема России, Родины, родной земли... Отныне ее судьба и судьба лирической героини будут слиты, а ее голос, неповторимый ахматовский голос, станет «голосом многих». И лирические стихи словно приобретут другое «качество», голос поэта зазвучит по-другому: «Камерность — если она и присуща поэзии Ахматовой — вовсе не в узости, не в тесноте ахматовского мира, не в тихости и приглушенности звука, не в малом объеме пережитых событий; то, что на поверхностный взгляд представляется «камерностью», есть на самом деле глубина, заветность переживания: пережита ли Ахматовой любовная или историческая драма, она всегда пережита изнутри, лично, интимно», — пишет биограф и исследователь творчества поэта Л. К. Чуковская.



Вопросы и задания

Прочитайте стихотворение «Мне голос был...» и сравните две его редакции. В первом варианте 1917 года оно начиналось словами:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал...

В окончательном варианте 1921 года (обратите внимание на дату!), при подготовке второго издания сборника «Белая стая», Ахматова сняла это четверостишие. Как вы думаете, почему? Как это изменило стихотворение в целом?

В сборнике «Белая стая» было опубликовано стихотворение «Молитва» (1915):

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар.
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Какие литературные ассоциации вызывает у вас это стихотворение? Кто из поэтов создавал стихотворения с одноименным названием? Как Ахматова развивает их поэтическую традицию?

Два исследователя интерпретируют это стихотворение. Чье истолкование вам ближе? Почему?

В. Маранцман: «С войной к Ахматовой пришел фанатический патриотизм продиктовавший в 1915 году «Молитву», похожую на заклинание, жестокое и страшное».

Л. Чуковская: «Летом 1915 года, в пору смертельной опасности для России, Ахматова молилась, ощутив всенародную боль как собственную и жертвуя всенародной боли всем, что есть в человеческом сердце заветного, «личного»».

Какие же это стихи: камерные или общественные? Личные или гражданские? Стихотворение называется «Молитва». Что, казалось бы, интимнее молитвы? Может быть, «отыми и ребенка и друга» — это и есть настоящая гражданская, политическая лирика? Может быть, «туча над темной Россией» — личная жизнь? Прочитайте стихотворения «Мне голос был...» (1917), «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922), «Мужество» (1940), «Родная земля» (1961), «Так не зря мы вместе бедовали» (1961). Как в них развивается тема России? Что нового добавляют эти стихотворения к облику лирической героини? Читая «Реквием», подумайте, есть ли в нем «отзвуки» этих стихов.



РЕКВИЕМ (1935—1940)

В том-то и величие этих 23 страничек, что «о всех», не только о себе... Откуда взялась мужественная сила стиха, простота его, гром слов будто и обычных, без всякой ужимки, но гудящих колокольным похоронным звоном, разящих человеческое сердце и вызывающих восхищение художническое?

В. К. Зайцев

«Я была тогда с моим народом». Стихотворения, составившие эту поэму-цикл, написаны в 1935—1940 годах. Однако до 1962 года поэма не была записана и «хранилась» в памяти Ахматовой и нескольких наиболее близких ее друзей. В «Записках об Анне Ахматовой» Л. Чуковской есть такие строки: «9 декабря 62. Анна Андреевна ...просит прийти в семь. Я пришла. Событие: целиком переписан «Реквием», переписан в нескольких экземплярах на машинке! Итак, чудо закреплено, «Реквием» не пропадет, даже если враз помрут те 7 или 11 человек, которые, как и я, обязаны знать его наизусть.

Теперь уже не надо, не надо жечь эти слова над пепельницей, теперь выпущенные на свободу, они сами будут «жечь сердца людей».

«Реквием» создан, что называется, по биографическим мотивам: Ахматова переживала арест сына и мужа, потом вновь арест и отправку в лагерь сына, бесчисленные аресты и «исчезновения» друзей и близких. Действительно, биография и поэзия Ахматовой оказывались теснейшим образом сплетены, но не слиты. В отличие от символистов, которые рассматривали жизнь художника только как материал для вдохновения, у Ахматовой творческая реальность не повторяет биографическую, скорее — восполняет ее. Как говорила сама Ахматова: «Это все-таки стихи, а не только кровь и слезы».

Связь «этих стихов» с музыкальной формой «Реквиема» очевидна: как известно, это заупокойная месса, очень величественная и от этого еще более скорбная. Так, начиная с названия произведения, появляется одна из центральных тем — тема памяти. События поэмы словно «переливаются» из одного пласта в другой, из плана реального в план библейский и обобщенно-исторический. Совместить их в единое целое удалось при смелом нарушении классических жанровых канонов поэмы. И в этом смысле «Реквием» можно поставить в один ряд с такими новаторскими поэмами XX века, как «Облако в штанах» В. Маяковского и «Двенадцать» А. Блока.

Четыре вступительных отрывка — это экспозиция, воссоздающая атмосферу страшных лет, картина безысходного ада:

Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.

На этом фоне начинается развитие событий: арест сына — приговор — каторга. Но словно вдруг повествование переводится в библейский план. Невинное страдание сына уподобляется крестным мукам Христа, мать — Богородице. Это кульминация всей поэмы. В ее строках звучит скорбно-торжественный голос матери, жены, который становится голосом Поэта, говорившего «слова» и от имени всех. И на наших глазах со страниц поэмы встает ее главный герой — «сто-миллионный народ»: «Не называемое так из политических, национальных и других идейных интересов большее или меньшее множество людей, а весь народ: все до единого участвуют на той или другой стороне в происходящем. Эта поэзия говорит от имени народа, поэт вместе с ним, его часть. Ее язык почти газетно прост, понятен народу, ее приемы — лобовые: «Для них соткала я широкий покров из бедных, у них же подслушанных слов». И эта поэзия полна любви к народу», — писал секретарь Ахматовой, писатель, поэт и переводчик Анатолий Найман. Эта любовь проявляется в первую очередь в «незабвении», в памяти («затем, что и в смерти блаженной боюсь // Забыть громахание черных марусь...»), в причастности к чужому горю («Я вижу, я слышу, я чувствую вас...»). Отсюда торжественное и печальное звучание эпилога,

появление в нем новой темы — темы творчества, от Пушкина идущей темы памятника. Мы с вами проникли только в первый, поверхностный слой этого произведения, окунуться же в глубь строки вам предстоит самостоятельно.



Творческий практикум

Напишите небольшое сочинение-исследование «Во глубине поэтической строки...». В своей работе вы можете опираться на наши «подсказки».

1. Уже не раз упоминаемый нами поэт Иосиф Бродский так написал об этом произведении: «Для меня самое главное в «Реквиеме» — это тема раздвоенности, тема неспособности автора к адекватной реакции. Понятно, что Ахматова описывает в «Реквиеме» все ужасы большого террора. Но при этом все время говорит, что близка к безумию. Помните?

Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином,
И манит в черную долину.

И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.

Эта вторая строфа, быть может, лучшая во всем «Реквиеме». Здесь самая большая правда и сказана: «Прислушиваясь к своему // Уже как бы чужому бреду». Ахматова описывает положение поэта, который на все, что с ним происходит, смотрит как бы со стороны... Его, «Реквиема», драматизм не в том, какие ужасные события он описывает, а в том, во что эти события превращают твое индивидуальное сознание. Трагедийность «Реквиема» не в гибели людей, а в невозможности выжившего эту гибель осознать».

Не правда ли, несколько неожиданная оценка. Согласны ли вы с ней? Как в этом случае мы можем интерпретировать проблематику поэмы? Ее художественные образы? Жанровую принадлежность?

2. Исследователи отмечали, что главная смысловая оппозиция «Реквиема»: жизнь — смерть. Проследите, когда она возникает на страницах поэмы, как развивается, как помогает понять авторскую задачу?

3. Какие литературные реминисценции отчетливо видны в «Реквиеме»? В чем их художественные функции?

4. О жанровой принадлежности «Реквиема» спорят до сих пор, хотя сама Ахматова с полным правом называла его поэмой. А на каком жанровом определении остановились бы вы? Свой ответ обоснуйте.



Для самостоятельного чтения

Трудно обозначить круг тех произведений Ахматовой, которые можно рекомендовать для самостоятельного чтения. У поэта, особенно такого большого, как Ахматова, надо читать все. И со временем что-то из прочитанного, безусловно, войдет в круг вашего чтения и будет постоянно перечитываться. Но в одном мы уверены абсолютно точно: в творчестве Ахматовой есть произведение с «тройным» (даже не двойным!) дном. Произведение абсолютно новаторское, таинственное, многозначное: «Но сознаюсь, что применила // Симпатические чернила...» Поэзия Ахматовой действует на читателя завораживающе, подчас сопротивляется всяческому конкретному истолкованию, потому что ее «открытие» еще впереди, открытие, которое, может быть, совершите вы. Как совершала свои открытия Ахматова, читая Пушкина и еще и еще раз убеждаясь в том, что жизнь Пушкина — создание той же гениальной личности и, как стихи, требует правильного «прочтения». Чтобы это открытие совершить, надо читать, читать не только произведения Ахматовой, но и книги о ней.



Советы библиотеки

В. В и л е н к и н. В сто первом зеркале.

В. Ж и р м у н с к и й. Творчество Ахматовой.

А. Н а й м а н. Рассказы об Анне Ахматовой.

А. П а в л о в с к и й. Анна Ахматова: Жизнь и творчество.

А. Х е й т. Анна Ахматова. Поэтическое странствие: Дневники, воспоминания, письма.

Л. Ч у к о в с к а я. Записки об Анне Ахматовой.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР БОРИСА ЛЕОНИДОВИЧА ПАСТЕРНАКА

Искусство не просто описание жизни, а выражение единственности бытия... Я утверждаю, что искусство не равно самому себе и себя не исчерпывает, а что оно обязательно значит нечто большее.

Б. Л. Пастернак

Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь.

Б. Л. Пастернак. Доктор Живаго

«Собеседник рощ».

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос
Или в тончайший, им воспетый дождь.
И все цветы, что только есть на свете,
Навстречу этой смерти расцвели.
И сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли.

Один из величайших знатоков и ценителей русской поэзии, поэт, переводчик, литературовед Ефим Эткинд так прокомментировал это стихотворение: «Стихи эти, созданные Ахматовой в 1960 году, названы «Смерть поэта»¹.

Кто же это? Кого имеет в виду Ахматова? Кто умер в 1960 году? Кто воспевал дождь? Самое важное вот что: умер поэт, и на планете Земля сразу воцарилось безмолвие. Речь

¹ В некоторых изданиях произведений А. А. Ахматовой это стихотворение публикуется под названием «Памяти поэта».

не об имени, а о том, что поэт равновелик планете, что он и при жизни, и после смерти — часть природы, плоть от ее плоти, «собеседник роц», понимавший безмолвную речь цветов...

Достаточно произнести имя «Пастернак», и сочетания слов, казавшиеся до сих пор общими, начнут вызывать конкретные ассоциации. «Собеседник роц»?.. Для Пастернака сад, парк, роща были самым полным осуществлением природы, они были живыми существами, с которыми он вступал в беседу:

...И блестят, блестят, как губы,
Не утертые рукою,
Лозы ив, и листья дуба,
И следы у водопоя.

«Три варианта»

А дождь — это его любимое состояние природы, родственная стихия. Пастернаку одинаково близки и «сиротский, северно-сизый, сорный дождь» Петербурга («Сегодня с первым светом встанут...»), и осенний ливень, после которого «...За окнами давка, толпится листва // И палое небо с дорог не подобрано» («После дождя»), и еще другой, о котором сказано: «...дождь, затяжной, как нужда, // Вывешивает свой бисер» («Пространство»). Только Пастернак мог увидеть цветы так:

Сырой овраг сухим дождем
Росистых ландышей унизан.

Но и только он мог сказать о себе и о березовой роще, как о равноправных партнерах:

И вот ты входишь в березняк,
Вы всматриваетесь друг в дружку.

«Ландыши»

Наверное, каждого лирического поэта можно назвать «собеседником роц», и, надо думать, каждый воспевал дождь; поэтому стихотворение «Смерть поэта» имеет, как мы видим, общий смысл. Но применительно к Борису Пастернаку те же обороты звучат особо — очень уж у него особые были отношения с рощами и дождем...» Эти слова — не просто коммента-

рий к тексту, это рассказ о своем видении, своем восприятии творчества поэта.

Каждый читатель воспринимает поэта по-своему, каждый выделяет что-то наиболее близкое в его художественном мире. Об этом в статье «Пастернак в нашей судьбе» размышляет поэт Наум Коржавин: «Вот что он ставит себе в заслугу в стихотворении, написанном во время травли из-за «Доктора Живаго»: «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей...» Конечно, это о любви к родине, но эта любовь прежде всего к ее «красе», к тому, что давало ему счастье... Может возникнуть вопрос: как он мог чувствовать себя счастливым на фоне всего, что происходило рядом? Но таково свойство его творческой индивидуальности — высветлять счастье, которое всегда есть в жизни и которым всегда будет жизнь. Думаю, это и было его миссией. Безусловно, эта миссия давалась ему не совсем легко. Счастье это приходилось защищать и беречь от всего. Иногда и от разрушительных впечатлений. Например, от коллективизации, т. е. по-человечески он на нее вполне откликнулся и вел себя вполне достойно... Но в свое самое сокровенное — в свой поэтический мир — он эту тему не впустил. Вероятно, инстинктивно чувствовал, что этот мир она бы разрушила, а для него это было равносильно смерти...»

Перед нами очень разные читатели, и каждый из них объясняет свои впечатления по-своему и каждый что-то добавляет к нашему видению поэта. «Я не знаю, в какой мере мое восприятие творчества Бориса Леонидовича Пастернака может быть принято другими, — пишет академик Д. С. Лихачев в заметке «Слово о поэте», — но мое ощущение его поэзии говорит о нем как о «большом ребенке». Детское, «перворазное» ощущение окружающего мира — не новинка в поэзии... Что вкладываю я в понятие «детскости» у Пастернака? Прежде всего восприятие мира, который поэт во всех деталях видит как бы в первый раз. Удивление перед окружающим! Удивление и, если можно так выразиться, «познавательный восторг», поэтому так необычны и нетрадиционны все его поэтические ассоциации.

Нетрадиционность и одновременно, как это ни парадоксально, детская же приверженность традиции!.. Пастернак, поэт и прозаик, нес в себе в эпоху безличности тяжелое бремя личности — личности, связанной с традициями русской ин-

теллигенции и одновременно свободной от навязываемой ему (как и всей поэзии) «признаков эпохи»...

И вот еще один факт его «детскости» и приверженности традиции — любовь к людям, постоянно нарастающая в его творчестве. Перечитайте его сборник стихов «На ранних поездах», и особенно то стихотворение, которое дало название всему сборнику.

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли, как господа.

...Все творчество Пастернака потому так и необычно для «обычного» восприятия поэзии, что он творил, «превозмогая обожанье» мира, всего окружающего, стеснялся этого обожания.

Мне по душе строптивый норов
Артиста в силе: он отвык
От фраз, и прячется от взоров,
И собственных стыдится книг.

Почему «стыдится»? Не только потому, что, по его словам, «быть знаменитым некрасиво», но потому, что соединять свое личностное с традиционным, не противопоставляя одно другому, необычайно трудно. Но гениальное потому и гениально, что оно решает неразрешимые задачи, а в данном случае: наивность ребенка с мудростью многоопытного старца, глубоко индивидуальное, свойственное яркой личности, с традиционным, повторяющим в своем творчестве многие и многие темы, мотивы и образы русской литературы».



Вопросы и задания

Вы познакомились с читательскими откликами на поэзию Бориса Пастернака. Какой из них и почему вам ближе? Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратитесь к стихотворениям, названным в тексте вступительных статей, и сравните свое и «чужое» восприятие.

«И на мир он смотрит не только глазами поэта и прозаика, но и музыканта и художника». Эти слова принадлежат академику Лихачеву. Попробуем убедиться в их точности, обратившись к стихотворению «Февраль. Достать чернил и плакаты!...». Прочитаем первую строфу, обращая внимание на звукопись, на сочетание звукового и зрительного впечатления. «Образ в поэзии, — писал Б. Л. Пастернак, — никогда не бывает только зрительным, но представляет некоторое смешанное жизнеподобие, в состав которого входят свидетельства всех наших чувств и все стороны нашего сознания». Между зрительными и слуховыми образами возникают «странные сближения»: «слякоть» оказывается «грохочущей». Эмоционально впечатление усиливается достаточно частыми употреблением глаголов в инфинитиве, с их помощью и передается щемящее ожидание весны и желание «писать о феврале навзрыд». С повторения слова «достать» начнется и вторая строфа стихотворения, и в ней будут сопряжены реальность («пролетка») и полет воображения («перенестись туда»). Так, в стихотворении зазвучит и выйдет на первый план тема творчества, оно предстанет как неотделимая часть жизни человека и природы. Воображение поэта, пишущего «о феврале навзрыд», создает новую реальность, которая вступает во взаимодействие с жизнью:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Интонационно-синтаксический строй стихотворения оказывается самым непосредственным образом связан с его тематикой: изломанный синтаксис стихотворения, надрывная интонация, словно обрывающаяся на последней строке, — все служит авторской задаче — поведать о связи жизни и искусства.

Тема творчества, искусства сопровождала Пастернака многие годы. В своих поздних произведениях, таких, например, как «Быть знаменитым некрасиво...» и «Август», он сказал о нем по-другому. Своими размышлениями над строками стихотворения «Август» делится поэт Владимир Корнилов:

Был всеми ошутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом.

Начинается как бы противостояние поэзии и смерти... Наступает прощание, но оно, как это возможно лишь в поэзии, возвышается над печалью и горем:

Прощай, лазурь преображенная
И золото второго Спаса.
Смягчи последней лаской женскую
Мне горечь рокового часа.

Второй Спас — праздник Преображения. В этой строфе горе уже переходит в гордость.

Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, безднe унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сраженья...

Что ж, гений вправе выбирать себе героинь, и тут мы ему не судьи...

Если в этой строфе говорится о схватке любви со страшной явью, то в следующей — о беспорной победе поэзии.

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

Здесь тоже, как во всем стихотворении нарочитая бедность рифм, поскольку не в них сила. Когда голос поэта достигает такой мощи, рифмы только помеха. «Расправленный — явленный», «упорство — чудотворство» могли бы срифмовать и на сто лет раньше Пастернака. Думаю, он, скорее всего, не замечал этих рифм... Последние четыре строки повторяют языком стиха сказанное в прозе: «...когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься...»

Для понимания поэзии Пастернака эти обмолвки о нечаянности впопыхах чрезвычайно важны. Но разумеется, не только они определяют его как поэта.

Мы уже говорили о его точности и афористичности, о его умении сказать так, чтобы строка стала вечной, словно бы отлитой в бронзе или высеченной на скале. Но отливка и надпись на камне — неподвижны, а стих Пастернака весь в движении. Недаром начальное стихотворение книги «Когда разгуляется» заканчивает строфа:

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.

Это «достигнутое торжество», может быть, как нигде проявилось в стихотворении «Август»: «И образ мира в слове явленный...»



Вопросы и задания

Вы познакомились с одной из интерпретаций стихотворения «Август», но осмысление стихотворения продолжается, ведь мы помним, что сказать: «Это стихотворение я уже прочитал» — нельзя. Поразмышляйте самостоятельно над строками «Августа» и дайте им свою интерпретацию. Попробуйте объяснить, какой образ рождает соседство двух слов: «И творчество, и чудотворство». Какое чудо творит поэт? А может быть, не поэт, а сама жизнь?

Дайте самостоятельную интерпретацию стихотворения «Во всем мне хочется дойти до самой сути...». Помните, что оно открывало сборник «Когда разгуляется», и поэт его назвал «организующим центром» книги. Подумайте почему. Какие темы в нем заявлены? Как они связаны между собой? Проанализируйте стихотворение, опираясь на предложенные ниже вопросы: почему четвертую строфу называют квинтэссенцией стихотворения? Как поэт понимает творчество? Что можно сказать о лирическом герое? С какой целью Пастернак прибегает к условному наклонению? Какова образная система стихотворения? Какими художественными средствами пользуется поэт?

В критической литературе о Пастернаке однажды метко было замечено, что стихотворение «Быть знаменитым некрасиво...» «может показаться дидактичным, но перестает быть таким, когда вскрыва-

югся его подтексты». Опираясь на текст стихотворения, прокомментируйте это высказывание. Какие «подтексты» вы вскрыли для себя при чтении этого маленького шедевра?

Дайте самостоятельную интерпретацию стихотворения «Гамлет». Подумайте, почему оно так называется. Кто является его лирическим героем? О каких «подмостках» идет речь в стихотворении? Как в нем осмыслены уже известные вам темы творчества Пастернака? Возможно, понять смысл стихотворения вам поможет сопоставление вариантов двух первых строф. В первой редакции они звучали следующим образом:

Вот я весь. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
То, что будет на моем веку.

Это шум вдали идущих действий.
Я играю в них во всех пяти.
Я один. Все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Прочитайте стихотворение «Зимняя ночь» и проанализируйте предлагаемые ниже вопросы; выстройте их в определенной системе, уберите, на ваш взгляд, лишние, добавьте необходимые.

Можно ли назвать композицию стихотворения рамочной? Какая оппозиция намечена в первой строфе? Как она выражена во всем стихотворении?

В чем смысл сравнения, употребленного в седьмой строфе?

В каких произведениях русской литературы образ метели выполняет символическую нагрузку? Как сопоставление этих произведений со стихотворением «Зимняя ночь» помогает понять его смысл?

Найдите многозначные слова в стихотворении. Раскройте их символический смысл.

Кто и почему «избран» в герои стихотворения?

Задания для тех, кому интересно.

Сопоставьте это стихотворение со вторым стихотворением из цикла «Памяти Пастернака» Александра Галича. Можно ли назвать произведение Галича поэтической интерпретацией пастернаковского текста?

Каково художественное пространство стихотворения?



Творческий практикум

Дайте самостоятельную интерпретацию любого из прочитанных стихотворений Б. Пастернака.



ДОКТОР ЖИВАГО (1955)

История создания, публикации, восприятия. Можно сказать, что Пастернак писал этот роман всю жизнь: отдельные его образы, мотивы, мысли, принципы и находки возникают еще в первых прозаических опытах 1909—1910 годов, мелькают в повести «Детство Люверс» (1918), прозаическом отрывке 1918 года «Безлюбье», романе в стихах «Спекторский». Видимо, замысел произведения как-то связан с работой над романом о Патрике (вариант названия, найденный на уцелевшем после пожара зимой 1941/42 года рукописном листке, «Начало романа о Патрике». Сохранились также обложки предложенного к печати фрагмента романа с двумя зачеркнутыми названиями — «Когда мальчики выросли» и «Записки Живульта»).

Роман в его современном виде начал складываться в конце 1945 года; одновременно писались стихотворения, вошедшие впоследствии в последнюю, стихотворную главу романа. Работа шла трудно, неоднократно прерывалась то ради переводов — единственного источника доходов автора, то из-за усиливающейся травли, создающей невыносимую для творчества атмосферу, то из-за ареста Ольги Ивинской — последнего увлечения поэта; то из-за внезапного инфаркта в октябре 1952 года. Еще не раз поменяется вариант названия произведения: «Смерти не будет», «Мальчики и девочки», «Иннокентий Дудоров» — пока весной 1948 года не находится окончательное — «Доктор Живаго»; от подзаголовка «Картины полувекового обихода» автор отказывается только в 1955 году. Именно 10 октября 1955 года роман наконец завершен, однако мытарства автора на этом не заканчиваются.

Пастернак передает рукопись романа «Доктор Живаго» в редакции журналов «Новый мир» и «Знамя», однако те не торопятся с публикацией. Почти одновременно с этим рукопись попадает в руки миланского издателя-коммуниста Дж. Фельтринелли. Писатель уступает уговорам последнего в надежде на то, что времена изменились, однако после выхода в свет романа в иностранном издательстве журналы отказывают Пастернаку в печатании произведения в Советском Союзе. 23 октября 1958 года Пастернаку присуждают Нобелевскую премию по литературе. В «Литературной газете» печатается письмо редколлегии «Нового мира» в сопровождении редакционной статьи под заголовком «Провокационная вылазка международной реакции»: Пастернака исключают из числа членов Союза писателей СССР. Вследствие всей этой волны ненависти и негодования Пастернак вынужден отказаться от премии, отправив в Нобелевский комитет телеграмму: «В связи со значением, которое придает Вашей награде то общество, к которому я принадлежу, я должен отказаться от присужденного мне незаслуженного отличия». Только этот отказ, а также поддержка мирового сообщества спасли автора от высылки из страны, а может быть, и от насильственного устранения.

На родине поэта роман был опубликован лишь в 1988 году в журнале «Новый мир» (№ 1—4). Однако еще 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, — писатели М. Шолохов, А. Ахматова, В. Набоков, философ А. Асмус. Замечания критиков этого произведения суммировал автор одной из лучших современных статей о романе Б. Гаспаров: «Картонные» диалоги, составленные из клише-образных 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...» Внимательное прочтение романа позволяет понять,

что его «недостатки» есть лишь следствие того, что к «Доктору Живаго» пытались подходить с критериями русской психологической прозы XIX века, мало учитывая современный литературный контекст. Впрочем, история литературы знает немало примеров, когда то, что воспринималось как недостатки произведения, оказывалось если не достоинствами, то, по крайней мере, его особенностями. Некоторые из этих особенностей мы и попытаемся с вами определить.



Вопросы и задания

Известно, что на заседании Союза писателей было принято единогласное решение об исключении Пастернака из его рядов. Для многих писателей, вольно или невольно принявших участие в травле поэта, это стало тайной трагедией. Впоследствии в стихотворении, посвященном Пастернаку, А. Галич пообещал: «Мы поименно вспомним всех, // Кто поднял руку...» Считаете ли вы это необходимым?

Согласны ли вы с негативными оценками некоторых критиков романа? Обоснуйте свою точку зрения. Всегда ли неприятие критиков связано с художественными недостатками произведения? Приведите свои примеры, когда негативная оценка произведения современниками была обусловлена вовсе не его художественными достоинствами или недостатками.

Главный герой в системе персонажей романа. Главное, что отмечают в образе главного героя романа — врача и поэта Юрия 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 оставаясь собой и не боясь 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 поставить точный диагноз, но не стремится исправлять или лечить, то есть вмешиваться в естественный ход вещей. Правота его доверия к жизни не раз подтверждается в романе: так, стремление семьи Громеко (жены Живаго и ее родственников) бежать из Москвы от революции в Варыки-

но, не разделяемое Юрием, оборачивается тем, что герои оказываются в центре революционных событий на Урале. Обилие «случайных» совпадений в романе на самом деле доказывает, что в жизни все имеет высший смысл и все предопределено, кроме нравственного выбора человека, оставляющего ему право на свободу.

Две женщины в жизни Живаго — Тоня и Лара отчасти напоминают пару — Наталья Коршунова и Аксинья Астахова из романа М. Шолохова «Тихий Дон». Брак Тони с Юрием, как и Натальи с Григорием Мелеховым, освящен традициями той среды, которой принадлежат герои; в основе их взаимоотношений лежит особое, семейное чувство, лишенное 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») привел к краху и отношения этих героев. Значимо, что Тоня с семьей 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 же возможность сближения Григория с Аксиньей, а Юрия с Ларой предопределена теми деструктивными, разрушительными тенденциями, которые стали проявляться в их среде накануне революции. Аксинью и Лару роднит еще и то, что обе героини — женщины с нелегкой, изломанной судьбой; с их возлюбленными их связывает любовь-страсть — чувство сильное, испепеляющее, но недолгое, развивающееся периодами вспышек и охлаждений. Этот надлом в судьбах героинь проявляется и в том, что в определенный момент они изменяют своим мужчинам, бросают их: Аксинья находит утешение от разлуки с Григорием после смерти ребенка в объятиях «барина» Листницкого, Лара пытается обмануть судьбу и оставляет Юрия, уехав с адвокатом Комаровским, некогда, еще девочкой, совратившим ее. И Аксинья, и Лара очень близки по своей натуре героиням Ф. М. Достоевского и зрелого А. Блока, и, как Аксинья для Григория, для Живаго Лара оказалась тесно 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 «опаленные страстью», как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья». Другими словами, их любовь была частью тех стихийных процессов, что происходили в это время в мире.

«Гении самоограничения» — так Живаго определяет людей, подобных Антипову — мужу Лары. Антипов (чья фамилия, видимо, от слово «антипод») — полная противоположность Живаго: он человек предельно рациональный (недаром Паша — математик, то есть имеет дело с абстракциями, с цифрами), он из тех, кто «сделал сам себя» и теперь пытается переделать мир, приспособив его под собственные представления о том, каков мир должен быть. Эта черта препятствует пониманию между Антиповым и Ларой в браке, заставляет Пашу, сменив фамилию, начать жизнь с чистого листа, «переиграть» ее, тем самым отказавшись от данной 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.



Вопросы и задания

Как вы думаете, почему профессиональное увлечение Юрия Живаго — офтальмология и проблемы зрения? Как это увлечение связано с его жизненной позицией?

Почему Антипов-Стрельников у местных жителей получает прозвище Расстрельников? Фамилию какого персонажа русской классики это прозвище напоминает?

Какую роль в романе играет 17-я, стихотворная глава? Какие еще вы знаете произведения русской литературы XX века, в качестве неотъемлемой части включающие произведения (прозу, стихи, дневники и т. п.) главных героев?

Человек и история в романе. В отличие от традиционных произведений, посвященных грандиозным историческим событиям («Война и мир» Л. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Петр Первый» А. Н. Толстого и др.), в романе Пастернака они изображаются опосредованно. Главный ге-

рой романа Юрий Живаго является даже не участником или очевидцем этих событий в их эпицентре, а скорее тем, кто их осмысляет. Другими словами, «минуты роковые» истории либо даются в эмоциональном восприятии центрального героя и близких ему персонажей, либо показывается, как эти события проявляются в самых разных аспектах бытия: в частной жизни далеких от истории людей, в захолустье, даже в природе. Мы почти ничего не знаем о деятельности Живаго в качестве военврача на Первой мировой; о революции он узнает 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» 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 Юрятине, Мелюзееве), тогда как, например, в «Тихом Доне» М. Шолохова нет ни одного вымышленного топографического наименования; романы М. Шолохова, Л. Н. Толстого, А. Н. Толстого отражают реальные исторические события, в которых принимают участия, наряду с вымышленными, и реальные исторические лица.

По словам литературоведа В. Агеносова, «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 — результат самой жизни, а не теорий, в ней нет ничего помпезного, высокопарного. Ей не нужны круглое число, красная строка, ненаписанная страница». Она вторгается в жизнь... развивается спонтанно, по законам самой жизни... 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 (ч. 11, гл. 5) возникает традиционная для русской литературы после Ф. М. Достоевского тема насильственного насаждения счастья. По мнению героя и ав-

тора, человека нельзя сделать счастливым, лишив собственных представлений о счастье и навязав один-единственный смысл». Тут можно добавить, что сама 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 (ср. в романе: «Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания»). Перерождение же революции начинается в тот момент, когда человек вмешивается в историю (как он вмешивается в природу, в свои чувства), пытается подчинить ее своим представлениям о том, как должна она развиваться, какие формы принимать.

Недоумение многих критиков вызвали последние страницы романа: создается ощущение, что Живаго опустил, стал эгоистичнее и высокомернее. Однако 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. Поэтому не находят взаимопонимания бывшие друзья: Живаго удручает новый склад мыслей с детства знакомых ему Дудорова и Гордона: «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 преград, поскольку Марина тоже образованна: она типичный представитель новой, так называемой советской интеллигенции. Обращает на себя внимание, что в этот момент живы и первые две жены героя, однако этот факт имеет в романе не столько психологическое или этическое, сколько философское обоснование: женщины входят в жизнь героя, не отменяя одна другую, а сопрягаясь в его душе, каждая — занимая в ней свое место.

Не случайно книга стихов Юрия Живаго открывается стихотворением «Гамлет»: его можно считать ключевым для ро-

мана Б. Пастернака «Доктор Живаго». Ключевым в том смысле, что понимание того, как построено это стихотворение, возможно, даст читателю ключ к пониманию всего романа. Своеобразие этого стихотворения в том, что различные 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. Стихотворение допускает целый ряд не противоречащих друг другу прочтений.

Во-первых, само название стихотворения, как и заданная в нем ситуация неизбежности предначертанного герою пути и попытка эту неизбежность осмыслить, говорят о том, что это — внутренний монолог Гамлета — датского принца, главного героя трагедии У. Шекспира «Гамлет». Стихотворение не только заставляет обратиться к этой трагедии, но и вспомнить осмысление образа в русской культуре, например И. Тургеневым (статья «Гамлет и Дон Кихот», повесть «Гамлет Щигровского уезда»), А. Блоком («Я — Гамлет. Холодеет кровь...») и др.

Во-вторых, стихотворение можно прочесть как монолог актера, 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». Ср. также один из черновых вариантов стихотворения: «Это шум вдали идущих действий. // Я играю в них во всех пяти»).

В-третьих, обращение к шекспировскому образу заставляет вспомнить излюбленную формулу великого драматурга, столь популярную в эпоху барокко: «Весь мир — театр, и люди в нем актеры». В таком случае ситуация Гамлета осмысливается как типовая ситуация каждого человека в этой жизни вообще, а обращение «Я люблю твой замысел упрямый» относится не только к режиссеру драмы, но и к Создателю этого мира, в котором каждый достойно должен 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.

В-четвертых, стихотворение — Моление о Чаше Христа в Гефсиманском саду, о чем говорит почти точная цитата из Евангелия (Марк, 14, 36; Матф., 26, 39), картина звездной ночи, упоминание о фарисействе и 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, бывший священник, философ 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, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме».

В-пятых, 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 соотношении с путями Гамлета, художника-актера, 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 связать образ Юрия Живаго с Христом подкрепляется фамилией героя — ср. «печать Бога Живаго» (Откр., 7, 2). Кстати, мать Юрия тоже звали Марией.

Наконец, если вспомнить, что в действительности стихотворение принадлежит перу Пастернака, то тем самым проявятся особенности автобиографизма романа: то, каким образом, при почти полном отсутствии внешних совпадений, соотносятся жизненные пути автора романа и его главного героя. Проявятся и слова, сказанные об этом произведении академиком Д. С. Лихачевым: «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 Пастернак 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 перасторжимое целое, «как образ входит в образ, // И как предмет сечет предмет» (стихотворение «Мне хочется домой, в огромность...»). Тем самым преодолевается само время: случившееся века назад происходит здесь и сейчас, и уже никогда не пройдет, будет вечно (ср. «Я ловлю в далеком отголоске, // Что случится на моем веку», т. е. в далеком 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, совершенное Христом и продолжающееся совершаться сейчас.

Стихотворение «Гефсиманский сад» — смысловый 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 путем 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.

Своеобразие этого романа в том, что «исторический образ России за последнее сорокапятилетие» (*В. Пастернак*) в нем дан преломившимся в восприятии отдельной, творческой 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 древ-

ности 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» (кн. 2, ч. 13, гл. 17). А принцип, по которому построено стихотворение «Гамлет», дает представление, почему роман «Доктор Живаго» оказывается «духовной биографией» его автора, хотя образ главного героя никак нельзя признать в традиционном смысле автобиографичным. Подобно тому как крестный путь Христа «просвечивает» сквозь канву судьбы Гамлета и героя романа Б. Пастернака, так и судьба Юрия Живаго вплетена в канву жизненного и духовного пути его создателя. Таким образом, вновь «ход веков подобен притче», а вся история после Христа приобретает цельность, когда лежащее у ее истоков событие преломляется в судьбах каждого из живших и живущих ныне.



Вопросы и задания

В сентябре 1956 года от «Нового мира» пришел официальный отказ автору в публикации романа «Доктор Живаго», подписанный А. Агаповым, В. Лавреневым, К. Фединим, К. Симоновым и А. Кривицким:

«Дух Вашего романа — дух неприятия социалистической революции. Пафос Вашего романа — пафос утверждения, что Октябрьская революция, гражданская война и связанные с ними последующие социальные перемены не принесли народу ничего, кроме страданий, а русскую интеллигенцию уничтожили или физически или морально... Нам кажется, что Ваш роман глубоко несправедлив, исторически необъективен, что он глубоко недемократичен и чужд какому бы то ни было пониманию интересов народа...»

Есть ли, на ваш взгляд, при всей идеологичности этого ответа, рациональное зерно в нем? Что так напугало литературных функционеров в произведении?

Какие стороны проблематики романа раскрывают следующие варианты его черновых названий: «Мальчики и девочки», «Смерти не будет», «Опыт русского Фауста», «Свеча горела»? Почему, на ваш взгляд, автор остановился на названии «Доктор Живаго»?

Что отличает роман «Доктор Живаго» от традиционного жанра романа-эпопеи? от исторического романа?

Критики неоднократно отмечали, что автор и такие герои, как Веденяпин, Живаго, Лара, Сима Тунцева, говорят «одним языком», их речевая манера в романе не индивидуализирована, тогда как речь второстепенных героев произведения (скажем, возницы Вакха) глубоко оригинальна. Чем вы могли бы объяснить этот «просчет» Б. Пастернака?

В чем 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? Не спешите с ответом на этот вопрос, вспомните сначала образы Дудорова, Гордона, Антипова-Стрельникова и других, подумайте о том, как они соотносятся с образом главного героя романа.

Почему Б. Пастернак говорил о романе «мое христианство»?



Для самостоятельного чтения

Борис Пастернак писал не только стихи, но и прозу. И прозе отводил очень существенное место в своем творчестве. Почему? Мы уверены, что вы сами сможете ответить на этот вопрос, прочитав «Детство Люверс» и «Охранную грамоту» и, конечно, вспомнив «Доктора Живаго».



Советы библиотеки

В. А ль ф о н с о в. Поэзия Пастернака.

А. В и л ь м о н т. О Борисе Пастернаке.

Воспоминания о Борисе Пастернаке.

Е. П а с т е р н а к. Материалы для биографии Бориса Пастернака.

М. Ц в е т а е в а. Эпос и лирика современной России.



Семинар

Живые традиции русской поэзии

Вы уже не раз встречались с произведениями выдающихся русских поэтов А. Т. Твардовского и Н. А. Заболоцкого, поэтому подробно представлять их сейчас нет особой необходимости. Надо обязательно подчеркнуть, что без их творчества нельзя представить русскую литературу 40—60-х годов, а чтобы это утверждение не было голословным, мы предлагаем вам несколько тем поэтического семинара, посвященного их творчеству.

Стихотворения С. А. Есенина и А. Т. Твардовского, посвященные их матерям. Найдите эти стихи, сравните их. Можно ли говорить о наличии есенинской традиции в стихах Твардовского?

Взаимоотношение природы и человека. Традиции Баратынского и Тютчева в произведениях Н. А. Заболоцкого.

Тема природы и войны в стихотворениях А. Т. Твардовского «22 июня 1941 года» и Н. А. Заболоцкого «В этой роще березовой...».



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АЛЕКСАНДРА ИСАЕВИЧА СОЛЖЕНИЦЫНА

...Я пишу правду о русской истории.

А. И. Солженицын

«Нобелевский лауреат». «Никто не расскажет нам о тетрадках, поспешно сожженных перед этапом, о готовых отрывках и о больших замыслах, носимых в головах и вместе с головами сброшенных в мерзлый общий могильник. Еще стихи читаются губами к уху, еще запоминаются и передаются они или память о них, — но прозу не рассказывают прежде времени, ей выжить трудней, она слишком крупна, негибка, слишком связана с бумагой...» — это строки из книги А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», за создание которой автор получил Нобелевскую премию и был выслан из Советского Союза. Но, несмотря на это, «слишком связанная с бумагой» проза писателя обрела своего адресата и стала для него настоящим откровением. Читатель постепенно открывал для себя сложившегося художника и погружался в мир его произведений. Что же это за мир? Каковы его законы? Об этом лучше всего скажут произведения самого писателя.

В рассказе «Один день Ивана Денисовича», с которого и началась дорога к читателю, есть очень примечательный эпизод — спор о фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Его ведут заключенные: московский интеллигент Цезарь

Маркович и человек без имени, имеющий только лагерный номер Х-123, «жилистый старик», «двадцатилетник, каторжанин по приговору»:

— Нет, батенька, — ...говорит Цезарь, — объективность требует признать, что Эйзенштейн гениален. «Иоанн Грозный» — разве это не гениально? Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!

— Кривлянье! — ложку перед ртом держа, сердится Х-123. — Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!.. Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов!»¹

Реплика же Цезаря «искусство — это не что, а как» вызывает еще более резкую реакцию собеседника: «Подхватился Х-123 и ребром ладони по столу, по столу: «Нет уж, к чертовой матери ваше «как», если оно добрых чувств во мне не пробудит!»

Та же мысль, но еще более прямо выражена в рассказе «Пасхальный крестный ход»: «Учат нас теперь знатоки, что маслом не надо писать все, как оно точно есть. Что на то цветная фотография. Что надо линиями искривленными и сочетаниями треугольников и квадратов передавать мысль вещи вместо самой вещи.

А я не доразумеваю, какая цветная фотография отберет нам со смыслом нужные лица и вместит в один кадр пасхальный крестный ход патриаршей переделкинской церкви через полвека после революции. Один только этот пасхальный сегодняшний ход разъяснил бы многое нам, изобрази его самыми старыми ухватками, даже без треугольников».

Читая Солженицына, не следует забывать, что его художественный мир — особый, «нетипичный» для литературы второй половины XX века. Он, говоря словами самого писателя, создан не тем, кто «мнит себя творцом независимого духовного мира и взваливает на свои плечи акт творения этого мира, а тем, кто знает над собой силу высшую и понимает, что не «им этот мир создан» и что «художнику дано лишь острее ощутить гармонию мира, красоту и безобразие человеческого вклада в него — и остро передать это людям». Эта «острота»

¹ В цитатах и произведениях Солженицына сохранена авторская орфография и пунктуация.

проявляется во всем: в выборе темы и персонажей, в манере повествования и установке на достоверность, подлинность описываемых событий, в настойчивых указаниях автора на даты и прототипы героев.



ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА (1959)

Путь к читателю. Появление в ноябрьском номере «Нового мира» за 1962 год рассказа тогда еще никому не известного писателя Александра Солженицына произвело эффект разорвавшейся бомбы. Публикации предшествовала долгая история создания и пути произведения к широкому читателю. Задуманный автором еще зимой 1950/51 года на работах в Экибастузском особом лагере, рассказ в целом сложился лишь к 1959 году и имел первоначальное название «Щ-854 (Один день одного зека)». Однако напечатать его в журнале «Новый мир», редактировавшемся тогда Александром Твардовским, оказалось непросто: для этого потребовалось решение Политбюро ЦК КПСС и настоятельное требование самого генсека Н. Хрущева. Данный факт многое говорит о роли, какую играла литература в те далеко не простые времена.

Рассказ поразил не только своей темой — описанием жизни обычного заключенного советского концентрационного лагеря. Для многих оказался открытием сам факт существования подобных лагерей в стране, победившей гитлеровскую Германию! Впрочем, о том, что не все побывавшие в немецком плену были предателями — мысль очевидная для нас, но далеко не бесспорная в то время, — сказал еще М. Шолохов в гениальном рассказе «Судьба человека». Правда о репрессиях, о страданиях невинных людей в сталинских лагерях доходила до многих через родственников, соседей, кто-то и сам прошел унижения и муки лагеря... Важнее было то, что эта правда была разрешена официально: власть перестала бояться саму себя и своих граждан.

Впрочем, если бы произведение всего лишь приоткрыло завесу над страшной и очень важной для многих темой, оно бы

имело лишь политическое значение и быстро забылось. Значение рассказа было в другом: он стал поистине новым словом в советской литературе. Во-первых, поразил (некоторых критиков — неприятно) сам главный герой «Одного дня...» — простой русский мужик, не интеллигент и не выдающаяся личность, не политзаключенный и даже не герой-идеолог, способный внятно и аргументированно изложить свою позицию. Более того, несмотря на то, что автор принципиально отказался напрямую выражать свою позицию в произведении, было ясно, что Иван Денисович Шухов противопоставлен и рафинированному представителю столичной богемы Цезарю Марковичу, и дерзкому и отважному кавторангу Буйновскому, причем авторские симпатии явно были на стороне неприметного и скромного каменщика, носящего на груди буквенно-числовой код Ш-854. И несмотря на то, о главном герое произведения повествовалось в третьем лице, все происходящее в рассказе дано словно бы его глазами, преломлялось в его восприятии. Этот эффект достигался автором за счет использования приема несобственно-прямой речи: внутренний монолог героя никак не отделялся от речи повествователя, они плавно перетекали друг в друга: «Шухов поднял голову на небо и ахнул: небо чистое, а солнышко почти к обеду поднялось. Диво дивное: вот время за работой идет! Сколь раз Шухов замечал: дни в лагере катятся — не оглянешься. А срок сам — ничуть не идет, не убавляется его вовсе». Данный прием не просто уравнивал в правах «всезнающего» автора и его героя — точка зрения на происходящее приобретала черты, характерные именно для народного восприятия жизни, литература училась глазами своих героев воспринимать мир.

Поразил и язык новой прозы: многие слова, встречающиеся в рассказе, пытливый читатель мог найти, к примеру, в словаре В. Даля («озор», «внимчиво», «духовитый»). Но откуда в русский язык пришли такие образования, как «зек», «шмон», «доходяга», что за новые значения приобрели всем известные «кум», «косить», «развод»? Что общего они имеют с тем могучим языком отечественной литературы, которой мы привыкли гордиться, языком Пушкина и Толстого? Однако это были слова родного языка, только такие же «беззаконные», как и герои рассказа, как и сам автор, чудом прорвавшийся в официальную литературу.

Наконец, рассказ ответил, может быть, на один из самых острых и болезненных вопросов всего XX века — как выжить человеку в роковых обстоятельствах, сохранить свое лицо тогда, когда сами условия жизни ломают тебя, калечат твою душу? Другими словами, можно ли остаться свободным человеком в условиях абсолютной несвободы? И здесь в лагерной прозе 60—70-х годов сложились две противоположные точки зрения. Первая из них принадлежала Варламу Шаламову — писателю со страшной судьбой, автору трагичнейших «Колымских рассказов». «Лагерный опыт целиком отрицательный, до последней минуты, — утверждал он. — Человек становится только хуже». Другими словами, писатель был уверен, что невозможно, пройдя лагерь, смерть, унижения, сохранить в целости свою душу, вернуться не искалеченным, не сломленным. Александр Солженицын же был убежден в обратном: «В лагере растлеваются только те, кто уже и на воле растлевался или был к тому подготовлен». Мы должны понимать, что и то, и другое убеждение — не головные, они куплены ценой страшного опыта, в буквальном смысле выстрадааны. И чтобы определить свою позицию, нам необходимо прислушаться к аргументам писателя.



Вопросы и задания

Как вы думаете, почему писатель предпочел сказать правду о советских лагерях в художественной, а не в публицистической форме?

Варлам Шаламов, посвятивший немало произведений «лагерной теме», очень неохотно впускал в свое творчество слова, рожденные за решеткой, и даже когда этого требовала художественная задача, брал эти слова в кавычки и обязательно пояснял их. Подход Александра Солженицына к лагерному языку, как вы уже могли в этом убедиться, иной. Чья позиция вам ближе?

«Свободный человек в условиях абсолютной несвободы». «Здесь, ребята, закон — тайга. Но люди и здесь живут. В лагере вот кто поддыхает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто куму ходит стучать» — таковы три основополагающих закона зоны, поведенных Шухову «старым лагерным волком» бригадиром Кузёминым и с тех пор неукоснительно соблюдавшихся Иваном Денисовичем. «Лизать ми-

ски» означало долизывать в столовой за зеками уже пустые тарелки, то есть утратить человеческое достоинство, потерять свое лицо, превратиться в «доходягу», а главное — выпасть из достаточно строгой лагерной иерархии, ведь, как известно, «снаружи бригада вся в одних чёрных бушлатах и в номерах одинаковых, а внутри шибко неравно — ступеньками идет». Шухов знал свое место в этом незыблемом порядке: он не стремился пробраться в «блатные», занять должность повыше да потеплее, однако и унижать себя не позволял. Он не считал для себя зазорным «шить кому-нибудь из старой подкладки чехол на рукавички; богатому бригаднику подать сухие валенки прямо на койку, чтобы ему босиком не топтаться вокруг кучи, не выбирать; или пробежать по каптеркам, где кому надо услужить, подмести или поднести что-нибудь; или идти в столовую собирать миски со столов и сносить их горками в посудомойку — тоже накормят». Однако Иван Денисович при этом никогда не просил расплатиться с ним за оказанную услугу: знал, что выполненная работа будет оплачена по достоинству — на этом держится неписанный закон лагеря. Если же начнешь выпрашивать, пресмыкаться — недалеко будет превратиться в «шестерку», лагерного раба наподобие Фетюкова, которым всякий помыкает. Свое место в лагерной иерархии Шухов заслужил делом.

На санчасть он тоже не надеется, хотя искушение велико. Ведь надеяться на санчасть означает проявить слабость, пожалеть себя, а жалость к себе развращает, лишает человека последних сил бороться за выживание. Вот и в этот день Шухов «перемогся», а за работой и остатки хвори испарились. А уж «стучать куму» — докладывать на своих же товарищей начальнику лагеря, знал Шухов, вообще последнее дело. Ведь это значит пытаться спастись за счет других, в одиночку — а это в лагере невозможно. Здесь либо сообща, плечом к плечу делать общее подневольное дело, при крайней необходимости заступаясь друг за друга (как заступилась на работах шуховская бригада за своего бригадира перед строительным десятником Дэром), либо — жить дрожа за свою жизнь, ожидая, что ночью будешь убит своими же товарищами по несчастью.

Впрочем, были и еще правила, никем не сформулированные, однако тем не менее неукоснительно соблюдавшиеся Шуховым. Он твердо знал, что с системой бесполезно бороться на-

прямую, как это пытаются делать, к примеру, кавторанг Буйновский. Ложность позиции Буйновского, отказывающегося если не смириться, то хотя бы внешне подчиниться обстоятельствам, проявилась отчетливо тогда, когда в конце рабочего дня его увели на десять суток в ледяной карцер, что в тех условиях означало — на верную гибель. Однако не собиравшись Шухов и полностью подчиняться системе, словно бы чувствуя, что весь лагерный порядок служит одной задаче — превратить взрослых, самостоятельных людей в детей, безвольных исполнителей чужих прихотей, одним словом — в стадо. Чтобы не опуститься, не утратить своего лица, необходимо, в целом подчиняясь законам системы, сохранить маленькое поле свободы — свой мирок, 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 достоинства. Почти у каждого лагерника было такое поле: Цезарь Маркович с людьми, близкими ему, обсуждает вопросы искусства, Алешка-баптист находит себя в своей вере. Шухов же старается, насколько это возможно, своими руками зарабатывать себе лишний кусок хлеба, пусть это требует от него порой и преступать законы лагеря. Так, он пронесит через «шмон», обыск, полотно ножовки, зная, чем ему грозит ее обнаружение. Однако из полотна можно сделать ножик, с помощью которого в обмен на хлеб и табак чинить другим обувь, вырезать ложки и т. п. Тем самым он и на зоне остается настоящим русским мужиком — трудолюбивым, хозяйственным, умелым. Удивительно и то, что даже здесь, в зоне, Иван Денисович продолжает заботиться о своей семье, даже отказывается от посылок, понимая, как сложно его жене будет эту посылку собирать. А ведь лагерная система, помимо прочего, стремится убить в человеке это чувство ответственности за другого, порвать все родственные связи, сделать зека целиком зависимым от порядков зоны.

Особое место в жизни Шухова занимает труд. Он не умеет сидеть без дела, не умеет работать спустя рукава. Особенно ярко это проявилось в эпизоде строительства котельной: в подневольный труд Шухов вкладывает всю свою душу, получает удовольствие от самого процесса кладки стены и гордится результатами своего труда. Труд оказывает и терапевтическое

действие: прогоняет недомогание, согревает, а главное — сближает членов бригады, возвращает им чувство человеческого братства, убить которое безуспешно пыталась лагерная система: «И не видел больше Шухов ни озера дальнего, где солнце блеснило на снегу, ни как по зоне разбредались из обогривалок работяги — кто ямки долбать, с утра недодолбанные, кто арматуру крепить, кто стропила поднимать на мастерских. Шухов видел только стену свою — от развязки слева, где кладка поднималась ступеньками выше пояса, и направо до угла, где сходилась его стена и Кильдигсова». В этой сцене Солженицын опровергает и одну из устойчивых марксистских догм, попутно отвечая на очень тяжелый вопрос: как удалось сталинской системе за такой короткий срок дважды — после революции и после войны — поднять страну из руин? Известно, что многое в стране делалось руками заключенных, однако официальная наука учила, что рабский труд непроизводителен. Но цинизм сталинской политики в том и заключался, что в лагерях большей частью оказывались лучшие — такие, как Шухов, эстонец Кильдигс, кавторанг Буйновский и многие другие. Эти люди просто не умели работать плохо, душу вкладывали в любой труд, каким бы тяжелым и унижительным он не был. Именно руками шуховых строились Беломорканал, Магнитка, Днепрогэс, восстанавливалась разрушенная войной страна. Оторванные от семей, от дома, от привычных забот, эти люди все свои силы отдавали труду, в нем находя свое спасение и при этом неосознанно утверждая могущество деспотичной власти.

Шухов, судя по всему, не религиозный человек, однако его жизнь согласуется с большинством христианских заповедей и законов. «Хлеб наш насущный даждь нам днесь» — гласит главная молитва всех христиан «Отче наш». Смысл этих глубоких слов прост — необходимо заботиться лишь о насущном, умея отказываться от нужного ради необходимого и довольствоваться тем, что имеешь. Подобное отношение к жизни дарует человеку удивительную способность радоваться малому: «Засыпал Шухов вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентку, стену Шухов клал весело, с ножёвкой (орфография авторская. — *Авт.*) на шмоне не попался, подра-

ботал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, пере-
могся.

Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый».

Это значит, что лагерь бессилен что-либо сделать с душой Ивана Денисовича, и на свободу он однажды выйдет человеком несломленным, не искалеченным системой, выстоявшим в борьбе с ней. И причины этой стойкости Солженицын видит в исконно правильной жизненной позиции простого русского мужика, крестьянина, привыкшего справляться с трудностями, находить отраду в труде и в тех маленьких радостях, которые иногда ему дарует жизнь. Как когда-то великие гуманисты Достоевский и Толстой, писатель призывает учиться у таких людей отношению к жизни, выстаивать в самых отчаянных обстоятельствах, в любых ситуациях сохранять свое лицо.



Вопросы и задания

Попытайтесь объяснить, каковы были причины (кроме цензурных), заставившие Солженицына отказаться от первоначального названия рассказа в пользу окончательного — «Один день Ивана Денисовича». Ответить на этот вопрос вам будет легче, если вы вспомните, какой смысл имеет русская национальная традиция (отсутствующая в некоторых культурах) добавлять к имени героя его отчество.

Почему, на ваш взгляд, Иван Денисович отказался от мечты по возвращении из лагеря заняться, подобно многим его землякам, покраской «ковров»? Как это занятие характеризует земляков героя?

Рассказ называется «Один день Ивана Денисовича», однако его содержание не исчерпывается описанием дня из жизни зека. Какие приемы использует автор, чтобы вывести повествование за рамки этого срока и лагерного пространства? Зачем нужны в рассказе эти экскурсы в прошлое?

«Ты радуйся, что ты в тюрьме! Здесь тебе есть время о душе подумать!» — утверждает Алешка-баптист в споре с Иваном Денисовичем. Согласны ли вы с этим мнением? Как вы думаете, разделяет ли его сам автор? Свое мнение обоснуйте, опираясь на текст произведения.



МАТРЕНИН ДВОР (1963)

Под моими подошвами всю мою жизнь — земля Отечества, только ее боль я слышу, только о ней пишу.

А. И. Солженицын

«Там — тема, здесь — чистая литература». Так сказал Солженицын о своих рассказах «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор». Действительно, избранный жанр оказался чрезвычайно емким: «В малой форме можно очень много поместить, и это для художника большое наслаждение — работать над малой формой. Потому что в маленькой форме можно оттачивать грани с большим наслаждением для себя».

Рассказ «Матренин двор», как и вышедший в 1962 году «Один день Ивана Денисовича», во многом автобиографичен. Прототипом главной героини Матрены Васильевны Григорьевой была Матрена Васильевна Захарова, женщина, у которой Солженицын жил по возвращении из ссылки. Село Тальново, где разворачиваются события, — это деревня Мильцево Курловского района Владимирской области. Но написанное по личным впечатлениям произведение все-таки не мемуарный очерк, а именно рассказ — «чистая литература». Повествование в нем передано рассказчику, Игнатьичу, вернувшемуся «летом 1956 года из пыльной горячей пустыни» (читай: из казахстанской ссылки) и отправившемуся на поиски «живой души» в «самую нутрянную Россию». Однако начинается рассказ не с этого, а с небольшого вступления о том, что на сто восемьдесят четвертом километре от Москвы поезд по непонятным причинам замедляет ход. Этот своеобразный зачин предварит повествование о событиях поистине трагических. Но речь о них еще далеко впереди. Пока же мы узнаем о желании рассказчика учительствовать, о назначении в Торфопроduct («Ах, Тургенев не знал, что можно по-русски составить такое!»), о поисках жилья, о том, как оно наконец было найдено в деревне Тальново, у Матрены, «одинокой женщины лет шес-

тидесяти». Знакомство с героиней началось с ее дома. Такое уже было в литературе: мир Турбиных в «Белой гвардии» был описан Булгаковым через их дом, с описания дома Мелеховых начался «Тихий Дон» Шолохова.



Вопросы и задания

Дайте характеристику рассказчику. Можно ли считать, что он выступает носителем авторской точки зрения на героев и события? Что изменилось бы, если бы повествование шло от третьего лица?

Как вы думаете, почему рассказ о главной героине начат со знакомства с ее домом? Что самого примечательного было в избе Матрены?

Многое в рассказе непонятно тому читателю, который не знает реалий жизни послевоенной советской деревни. Помогите ему в этом и составьте, опираясь на словари, справочники, учебники истории, необходимый историко-бытовой комментарий к тексту или просто укажите, что в тексте должно быть прокомментировано.

«Женщина любящая и страждущая». После выхода рассказа в свет А. Т. Твардовский, в те времена редактор журнала «Новый мир», где и были напечатаны оба рассказа Солженицына, сказал: «Почему судьба старой крестьянки, рассказанная на немногих страницах, представляет для нас такой большой интерес? Эта женщина неначитанная, малограмотная, простая труженица. И, однако, ее душевный мир наделен таким качеством, что мы с ней беседуем, как с Анной Карениной». Что же привлекательного найдет читатель в этой героине? Обратим внимание: ее характеристика состоит из сплошных «не» (кстати, величайший из русских классиков уже использовал этот прием). «У нее не так уборно, в запущи она живет», скажет женщина, которая приведет рассказчика в дом. А вот Матрена о себе: «Не умемши, не варемши — как утрафишь?» Рассказчик о днях болезни своей хозяйки: «Она не жаловалась, не стонала, но и не шевелилась почти... Сама Матрена не пила, не ела и не просила ничего». Или золовка, чьи отзывы «о Матрене были неодобрительны: и нечистоплотная она была; и за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала, выкармливать почему-то не люби-

ла». Неожиданно за этими «не» проступает другое: «...выплыл передо мною образ Матрены, какой я не понимал ее, даже живя с нею бок о бок». В действительности Матрену не понимал не только Игнатий, человек по душевному складу своему близкий героине, но и ее односельчане. В конце концов рассказчик постиг суть ее характера и суть ее жизни, но все остальные остались глухи и слепы. Почему? И об этом размышляет автор на страницах рассказа.



Вопросы и задания

Дайте характеристику Матрене, при этом обратите внимание на ее отношение к миру и людям, к работе. Во что и почему верит главная героиня? Как характер Матрены раскрывается в ее речи? Прокомментируйте финальный эпизод первой главы. Вспомните, что героине рассказа «Чистый понедельник» тоже не понравилось пение Шаляпина: «Не в меру разудал был». Почему же русские народные песни в исполнении великого певца не пришлись по душе Матрене?

В чем смысл сопоставления Матрены и Фаддея? Обратите внимание на его портрет: «Высокий черный старик, сняв на колени шапку, сидел на стуле... Все лицо его облегали густые черные волосы, почти не тронутые сединой: с черной окладистой бородой сливались усы густые, черные, так что рот был виден едва; и непрерывные бакены черные, едва выказывая уши, поднимались к черным космам, свисавшим с темени; и еще широкие черные брови мостами были брошены друг другу навстречу». Какие детали в нем подчеркнуты автором? Какие еще художественные детали помогают нам постичь смысл противопоставления этих двух героев?

Вспомните евангельскую притчу о Марфе и Марии. Как вы думаете, с какой из сестер — Марфой или Марией — сопоставима главная героиня рассказа? Согласны ли вы с мнением современного исследователя? «Спервоначально кажется она только Марией из упомянутой евангельской притчи; той, что избрала благую участь и не заботится о многом: даже каши как следует сварить и то не умеет. Жизнь советская на нее налагает обязанности Марфы, так что «на каждый день у нее приходилось», помимо стряпни и хозяйства, «какое-нибудь другое немалое дело»... То же — и с откровенно «некрасовским» эпизодом, о котором кто только не писал: конь, на скаку остановленный Матреной, сани в озеро понес с испугу, «стиховой какой-то попался»; в эпизоде этом сколько величественного, столько и комичного...» (А. Архангельский).

«Связь и смысл ее жизни... пришли в движение». Собственно повествование о событиях начинается только во второй главе. Но давайте задумаемся: зачем нужна в рассказе вторая глава? Ведь характер героини создан, и последующие события мало что могут добавить к нему. Сюжет в произведении решает другую художественную задачу: следя за его развитием, читатель должен постичь главную тайну — тайну характера главной героини. Ответить на вопрос: как пережить то, что пережила Матрена и сохранить душевный такт, доброту, открытость, не озлобиться на судьбу и людей?

Приход Фаддея к Матрене словно завязывает события в тугой узел и придает стремительность сюжету. Житейская ситуация — получен участок, надо строиться, а лесу нигде не достать — заставляет Матрену принять тяжелое решение: отдать горницу приемной дочери еще при жизни, отдать под застройку нового участка в Черустях. Это далось Матрене нелегко: не потому что жалела она горницу, но потому, что «жутко ей было начать ломать ту крышу, под которой прожила сорок лет». Она отчетливо понимала: «...было это — конец ее жизни всей». И приметы: потеря котелка с водой на водосвятие, исчезновение колченогой кошки и «дуэль» — словно предсказывают будущую трагедию. Праведница Матрена всегда готова была поделиться последним. Символично, что гибнет она в тот момент, когда помогает перевезти горницу на новое место. Вот это уже «нарушение» всех и всяческих житийных канонов: счастливой смертью, а не нелепой гибелью («Что она там подсобить могла мужикам? Вечно она в мужичьи дела мешалась. И конь когда-то ее чуть в озеро не сшиб, под прорубь. И зачем на переезд проклятый пошла?») должна закончиться жизнь праведника. Не рассказом о гибели Матрены, а описанием ее похорон завершается сюжет рассказа. Показателен эпизод прощания с Матреной, о потере которой искренне горюют только два человека: ее верная подруга Маша и приемная дочь Кира. А все остальные? Фаддей занят одной мыслью: «как спасти бревна горницы от огня и от козней Матрениных сестер?» А плач по покойнице — «не просто плач, а своего рода политика». Сестры Матрены и мужнина родня словно ведут плач-спор: кому достанется Матренино добро. Вскоре тяжба решится полюбовно: Фаддею отойдет уже свезенная горница, сарай и внутренний забор, а грязно-белая ко-

за и изба — Матрениным сестрам. Вот только о фикусах нет ни слова. Кому они нужны, эти бесполезные Матренины фикусы, которые сразу после смерти Матрены «вынесли из избы».

В финале произведения вновь открыто зазвучит голос повествователя и будет вынесен приговор:

«Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

По существу, закончен будет этот рассказ пословицей, однако в словаре В. И. Даля, который, по признанию самого писателя, активно штудирует полвека, эта пословица звучит иначе: «Не стоит город без святого, селение без праведника». Писатель же меняет структуру пословицы и тем самым усиливает, а в чем-то и изменяет ее смысл: ведь земля — это страна, родина, мир.



Вопросы и задания

Как вы понимаете значение слова «двор» в названии? Первоначально рассказ так и назывался «Не стоит село без праведника», но по настоянию А. Твардовского название было изменено на «Матренин двор». Как вы думаете, такое изменение названия — это потеря или выигрыш для автора?

Мы уже говорили о том, что в тексте дважды обыгрывается «некрасовский» эпизод с конем:

В игре ее конный не словит,
В беде — не сробеет — спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!..

Как вы считаете, уместно ли будет в рассказе о Матрене использовать строки Наума Коржавина, поэта XX века?

Им жить бы хотелось иначе,
Носить драгоценный наряд,
А кони все скажут и скажут,
А избы горят и горят.

Прокомментируйте слова одного из исследователей: «Мне кажется, что рассказ «Матренин двор» своеобразно связывает некоторые мотивы предшествующей литературы — мотивы, возникающие

у Гоголя, Толстого, Есенина, с последующими, с теми, которые будут у Абрамова, Распутина, Астафьева, Белова». Чьи еще имена вы бы включили в этот ряд? Возможно, ответить на этот вопрос помогут слова писателя Вл. Максимова, однажды заметившего, что «все наши «деревенщики» вышли из «Матрениного двора», как послепушкинская проза из гоголевской «Шинели».



Творческий практикум

Читая «Матренин двор», вы наверняка обратили внимание на язык произведения. Писатель устами своих героев словно заставил говорить «кондовую» Россию. Речь персонажей, да и самого рассказчика, — это не только художественный прием. Дело в том, что уже много лет Солженицын работает над «Русским словарем языкового расширения», цель создания которого — «восполнить иссушительное обеднение русского языка». Выберите из текста рассказа слова, которые, на ваш взгляд, можно включить в этот словарь, и напишите к ним словарные статьи.

Если же вам больше по душе задания сопоставительного характера, то мы советуем вам прочитать небольшую повесть Ф. Абрамова «Пелагея» и сравнить главных героинь этих произведений. Своими размышлениями вы можете поделиться на страницах сочинения «Две героини — две судьбы».



Для самостоятельного чтения

Как видим, небольшой рассказ Солженицына «Матренин двор» стоит у истоков «деревенской прозы», с некоторыми произведениями которой вам еще предстоит познакомиться. Мы же предлагаем вам обратиться к творчеству Солженицына и прочитать его рассказы «Один день Ивана Денисовича» и «Захар Калита». Вместе с «Матрениным двором» они могут составить своеобразную трилогию о русских праведниках. Однако опыт пережитого нашел свое воплощение не только на страницах рассказов, но и на страницах романов (в терминологии Солженицына — повестей) «В круге первом», где повествуется о лагерной шарашке, и «Раковом корпусе», название которого говорит само за себя.

Если вас интересует «лагерная тема», то помимо Солженицына в русской литературе обращались к ней Варлаам Шаламов, создавший целый цикл «Колымских рассказов» (некоторые из них напрямую полемизируют с «Одним днем Ивана Денисовича»), или Анатолий Жигулин в автобиографической повести «Черные камни».



Советы библиотеки

Как это ни парадоксально, своеобразным исследователем и комментатором произведений Солженицына стал... сам Солженицын. Хотите убедиться или опровергнуть наше утверждение — читайте его «Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни» или «Нобелевскую лекцию». Полнее же разобраться в его творчестве вам помогут следующие исследования.

П. Паламарчук. Александр Солженицын: Путеводитель.

В. Чалмаев. Александр Солженицын: Жизнь и творчество.



Итоговый семинар Автор биографический и автор как художественный образ

Предупреждаем сразу — этот семинар теоретический. Дело все в том, что с самых первых уроков вы стремились к одной цели — войти в мир литературы, и путь туда лежал через эстетическое и творческое освоение литературного произведения. «Эстетическое освоение» означает способность видеть в литературе искусство и понимать язык этого искусства. Отсюда наше внимание к «словам, словам, словам...» — понятиям теории литературы, этики и эстетики. «Творческое освоение» — это постижение эмоционального напряжения произведения искусства, это душевный труд сотворчества и творчества, поэтому «теория» и «творчество» — не качели: чем выше одно, тем ниже другое. Скорее это педали: двигаться вперед можно только нажимая на обе.

1. Слово «автор» употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно обозначает писателя, реально существующего человека», — пишет исследователь Б. Корман. Давая толкование этому термину, он говорит о том, что в науке о литературе это слово употребляется и в других значениях: «Автор как некий взгляд на действительность, выражение которого является все произведение; автор-повествователь; автор как особая форма выражения авторского сознания в лирике, отличная от лирического героя, — все это явления различные, но родственные, ибо все они представляют собой художественные образы, что принципиально отличает их от автора биографического, который является не художественным образом, а живым, реальным человеком». Прокомментируйте это высказывание, обратившись к стихотворениям «Август», «На ранних поездках», «Нобелевская премия» Б. Пастернака, «Реквиему», стихотворениям «Подражание армянскому», «Другие уходят любимых...», «Так не зря мы вместе бедовали...» А. Ахматовой

и рассказу А. Солженицына «Матренин двор» (задание может быть выполнено по группам).

2. Жизненный материал и художественный образ: как они соотносятся? Для ответа на данный вопрос обратитесь к названным текстам.

3. Вступите ли вы в полемику с исследователем, который утверждает: «Здесь наглядно выступает различие между лирикой и эпосом. В лирике единицей сюжета оказывается слово, и сюжет строится как сцепление слов. В эпосе же действует другой принцип: в качестве единиц сюжета выступают ситуации, эпизоды... и сам сюжет строится как их сцепление» и «От эпического произведения в памяти остаются преимущественно события, герои, от лирических стихотворений — настроение» (*Б. Корман*). Свое рассуждение постройте на материале текста изученного произведения.



МИФ — ФОЛЬКЛОР — ЛИТЕРАТУРА

...Всё — миф, ...не-мифа — нет, вне-мифа — нет, ...миф предвосхитил и раз и навсегда изваял — все...

М. И. Цветаева

«Всё — миф». Некоторые современные писатели, увлекшись созданием современной литературы в своих интервью утверждают, что литература — это не более чем набор букв и слов, организуемых в некий текст, который не имеет никакого отношения к жизни. Мол, это просто игра, от которой писатель получает удовольствие. Иначе говоря, предпринимаются очередные попытки создать некое абсолютно новое качество вне глубинных законов жизни искусства. Возможно ли это? Давайте будем рассуждать вместе.

Разве литературное произведение — это не текст, в основе которого может лежать игра? Конечно, текст. И красивая, умная, тонкая игра может сделать его намного интереснее. Но произведение литературы — это не просто текст, вернее не столько текст, а художественная образность, растворенная в нем. Во фразе: «Одинокий парус белеет в голубом тумане моря» — безусловно, есть информация. А в строчках: «Белеет парус одинокой // В тумане моря голубом» — есть кроме информации художественный образ, ставший со временем в массовом сознании символом одинокой, метущейся души. Согласитесь, слова одни и те же, но какая разница! (Вспомните, что художественный образ появляется только в

сознании читателя и появляется лишь тогда, когда читатель к этому готов.)

Теперь об игре. Скажите, может существовать игра, у которой нет правил? А если все-таки хоть какие-то правила есть, то кто их устанавливает? Ответьте на эти вопросы сами.

Мы же считаем, что игра становится таковой только тогда, когда у нее появляются правила. А эти правила начинают формулироваться теми, кто стоял у истоков создания игры. Они, эти правила, конечно, со временем могут совершенствоваться, пересматриваться, но все эти изменения не могут трансформировать главное содержание игры, потому что тогда ее просто не будет. Нельзя же убрать мяч и ворота из футбола, шайбу и клюшку из хоккея, кольцо из баскетбола, читателя из литературной игры писателя. Видите, есть абсолютные законы, вне рамок которых писатель не сможет создать ничего.

О многих законах мира литературы вы уже, надеемся, имеете весьма ясное представление, поэтому настало время, собрав эти знания, поговорить о главном из них — законе жизни литературы в обществе.

Литература — это единый, неделимый, неостановимый поток человеческих чувств и памяти, делающий народонаселение народом. Эта мысль станет понятней, если сравнить литературу с рекой. Состав воды у истоков и устья практически одинаков (не будем считать искусственные загрязнения, тем более если их не так много, река способна самоочищаться). Реку нельзя разделить на составляющие: здесь H_2 , а там O . Ее нельзя остановить, потому что нет такой плотины, которая была бы способна не пустить воду дальше. А вот если иссякнет вода, то не будет жизни на бывших ее берегах. «...Если хоть на минуту замолкнет литература, то это будет равносильно смерти народа», — писал выдающийся русский писатель К. Г. Паустовский.

«А при чем здесь миф и фольклор? — спросите вы. — И вообще, законы надо доказывать». Абсолютно верно. Давайте этим и займемся.

О том, что такое искусство, литература и каково их предназначение, мы уже не раз говорили, приводили высказывания великих писателей XIX века. А что в XX веке? Та же тен-

денция. Практически любой достаточно крупный писатель высказывался на эту тему.

М. Горький: «Цель литературы — помочь человеку понимать самого себя, поднять его веру в себя и развить в нем стремление к истине...»

А. Толстой говорил, что в искусстве «всегда и во все времена два побуждающих начала — познание и утверждение: познание психической природы человека и утверждение этой природы в действительности».

К. С. Станиславский утверждал, что «искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные».

Известный кинорежиссер *Г. Чухрай* полагал: «Специфика искусства состоит в том, что оно не только несет идеи, но и пролагает дорогу к душам для того, чтобы эти идеи были восприняты».

Поэт *А. Сурков* лаконичен: «Искусство — зеркало истории».

Цитаты можно приводить еще долго, но главное мы уже можем сформулировать. Искусство — в самом общем виде — это поиск человеком самого себя: откуда и зачем «я есмь». Этот поиск ведется с момента появления первых наскальных изображений и вплоть до наших дней.

Этот поиск идет в разных временных пластах: в прошлом, настоящем, будущем; «на седьмом небе» и «бездне преисподней». Ищет себя человек не только в малом кругу родных и друзей, но и в большом — страны, вселенной.

А когда зона поисков настолько многопланова и обширна, не обойтись без указателей: здесь человек уже был и что-то узнал о себе самом. С такими указателями мы уже встречались. Это «бродячие сюжеты», «вечные образы» и мотивы. Кстати, наличие этих указателей, появляющихся в произведениях часто помимо воли автора, почти автоматически, — еще одно доказательство того, что литература это не просто текст, а, по словам А. Белого, «текст жизни». Истоки большинства из них находятся в мифах и фольклоре. Например, упомянутый уже нами нарцисс, и «седьмое небо», и «бездна преисподней» оттуда же.

Слово «миф» происходит от греческого *mythos*, что означает «слово, речь». Таким образом, становится понятной фраза М. И. Цветаевой о мифе. Во-первых, слово — миф.

А во-вторых, потому что правила литературной игры созданы и освоены во времена фольклора и древних литератур, построенных на основе мифов. В-третьих, миф — это основа, первоисток и одновременно строительный материал фольклора и литературы.

Миф в истории культуры человечества проходит череду изменений, почти метаморфоз. На ранних стадиях развития — художественное мышление мифологическими образами. Затем мифологические образы выполняют функцию художественного приема. Во второй половине XX века появляется фантастический реализм с его насквозь мифологизированным художественным мировоззрением.

Итак, миф — это и мировоззрение, и условный знак, и метафора.

Миф наполняет собой фольклор. Фольклор пронизывает литературу. Литература вновь обращается к мифу.

Таким образом, в этой триаде есть, с одной стороны, развитие и восхождение по ступеням, с другой — абсолютная их неразрывность. Было бы очень хорошо, если бы тем, кому интересно, удалось бы показать на примерах, как миф влияет на фольклор и литературу. А так же, как литература влияет на фольклор и современный миф.

В природе существует круговорот воды. В искусстве — круговорот форм человеческой памяти. «Сегодняшняя жизнь — это также и груз прошлых лет... То, что было, — у нас в костях, в зубах, в коже. Литература, по-моему, для того и существует, чтобы тревожить, беспокоить, не давать забыть» — эти слова Юрия Трифонова, большого и глубокого писателя, как нельзя точнее подтверждают этот вывод. Именно взаимосвязь и взаимовлияние мифа, фольклора и литературы обеспечивают и непрерывность, и наполненность потока.

Миф создается не только в дописьменную эпоху. С приходом письменности и собственно литературы мифотворчество человечества не угасает. Оно просто приобретает новые функции, при этом не переставая быть «рассказом о богах и героях, культовых первопредках».

В большинстве национальных литератур образы национальных героев, выдающихся деятелей, в том числе и культуры, строятся по законам мифа. Первый и главный среди ко-

торых — вера в реальность мифологического образа. Выдающийся пример в этом ряду — образы В. И. Ленина и большевиков, созданные советской литературой в 20—60-х годах XX века.

Только не надо путать традиционную функцию мифа с новой, открытой литературой XX века, причем как русской, так и западноевропейской.

Речь здесь идет о том, что в литературе мифологические образы, темы, мотивы начинают использоваться одновременно как реалистическая составляющая и как аллегория. Использование этой функции открыло перед литературой совершенно удивительные возможности в ее главном деле. Об этой функции мы будем говорить подробнее, когда познакомимся с произведениями В. Распутина и В. Шукшина. А сейчас продолжим приводить доказательства, подтверждающие главный закон литературы.

Психологи говорят, что человеческая память так устроена, что запоминаются наиболее яркие (как приятные, так и неприятные) с эмоциональной точки зрения события, явления. Но память несовершенна: какие-то подробности забываются быстрее, какие-то начинают возникать в процессе воспоминания. Кроме того, что-то может «вспоминаться» не совсем так, как было в реальности, по самым разным причинам, начиная от художественного вымысла «для красивого словца» и заканчивая нежеланием выглядеть не очень приглядно.

Видимо, подобные закономерности свойственны и общественной памяти. Поэтому в ней те или иные события могут преобразовываться на основании общих, закрепленных в национальных традициях представлений о добре и зле, о нравственности и безнравственности, о предназначении человека и т. д. Эти традиции всегда связаны с фольклором, а значит, и мифом. Таким образом, появляется новый миф, но не как неправдивая картина, а как стремление к идеалу. Поэтому литература — это бесконечно воссоздаваемый и создаваемый в реалиях определенного времени миф, как постоянное продолжение памяти народа, как направленность этой памяти, как связующее звено поколений.

С появлением новой литературы, единичного автора и конкретного читателя, миф не исчезает, он начинает входить составной частью в художественный образ. Мы уже видели,

аккумулируясь в сознании читателя, миф приобретает некое общее, общественное значение. Круг снова замыкается. Миф, появившись на заре человеческой культуры, фактически создав ее, остался корневой, питающей системой человечества как культурной общности.

Поток неостановим, «всё — миф...», литература — это «текст жизни», который современен не формой, а глубинным содержанием.

Пророческий пафос повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой». После трагического прощания С. Есенина с до боли любимой им деревенской Русью, после абсолютного многолетнего доминирования на страницах произведений строителей нового общества — хозяев природы, появление в русской литературе 60-х годов плеяды молодых писателей, у которых болела душа о потере народом национальных духовных традиций, о разорении их источника — русской деревни, выглядело каким-то сверхъестественным событием, почти чудом. «Как они смогли проявиться — сохраниться в насквозь урбанизированном, строго идеологизированном литературном процессе?» — удивлялись и радовались одни. Другие, дав им обидное с их точки зрения определение «деревенщиков», считали их атавизмом, место которому разве что в кунсткамере.

Но время ставит все на свои места. Именно среди «деревенщиков» появились по-настоящему большие русские писатели, которые создали произведения мирового уровня, сохранив при этом их национальную самобытность. Они сделали художественные открытия, доселе литературе неизвестные. Среди этих писателей особое место по праву принадлежит Валентину Григорьевичу Распутину.

В 1976 году выходит в свет повесть Распутина «Прощание с Матёрой». «Я не мог не написать Матёру, как сыновья, какие бы они ни были, не могут не проститься со своей умирающей матерью», — скажет автор.

Сразу после появления повести вокруг нее развернулась бурная, чтобы не сказать ожесточенная, газетно-журнальная дискуссия. Произведение, а за ней по аналогии и все творчество писателя обвиняли во многих грехах. Прежде всего в противостоянии прогрессу, излишнем бытописательстве, поэтизации «чувства умирания», примитивизации художест-

венного приема, однозначности и прямолинейности героев. Противников этой точки зрения повесть привлекала тем, что в ней ломались многие привычные литературные стереотипы, появилась социально-философская проблематика такой остроты и глубины, которую русская литература давно не знала. Отголоски этих споров в той или иной форме проявляются и по сей день.



Вопросы и задания

Мы предлагаем вам самостоятельное прочтение повести без наших подсказок. Вы, безусловно, составите свое мнение. Когда будете читать ее, обратите, пожалуйста, внимание на то, как за простыми бытовыми подробностями жизни обыкновенных сельчан — обитателей Матёры, окружающей их природы возникает совершенно другой уровень художественного обобщения происходящего. И подумайте, какие художественные средства помогают писателю добиться, во-первых, такого эффекта, а во-вторых, столь высокого уровня эмоционального ощущения величины катастрофы, происходящей не только с Матёрой.

В качестве подсказки: обратите внимание на название деревни, место ее положения, на то, что она окружена водой. Какова художественная функция эпизода с кладбищем, появления в повести хозяина острова?

Как память в повести соотносится с верой?

Можно ли говорить о пророческом пафосе этого произведения?



Творческий практикум

Напишите сочинение-рассуждение на тему: «Что общего и в чем отличие повести «Прощание с Матёрой» В. Г. Распутина и рассказа «Матренин двор» А. И. Солженицына?»

Сказка Василия Шукшина «До третьих петухов». Феноменальна судьба Василия Макаровича Шукшина. Он сумел соединить в себе как никто другой, два художественных дарования: писательское и кинематографическое, потому что литература в это время очень тесно стала переплетаться с кинематографом. В результате такого взаимодействия появилось еще одно мифотворческое поле. Именно кинематограф сейчас по праву держит пальму первенства в деле создания но-

вых мифов, как возвышающих человека, так и уничтожающих его достоинство с энергией атомной бомбы.

Повесть «Калина красная» прочитало гораздо меньше людей, чем посмотрело одноименный фильм. Но повесть и фильм объединены в сознании людей фигурой их создателя, по-настоящему близкого и тем и другим, читателям и зрителям, городским и деревенским.

Всем своим творчеством Василий Макарович мучительно искал ответ на вопрос: «Что с нами происходит?» Искал не для себя, но и для нас, современников и потомков. Очень точно об этом поиске сказал В. Распутин: «Будь человеком... Все, что сделано Шукшиным в искусстве, освещено у него этим требовательным понятием, этой страстью и этой болью, которым он заставил внимать всех — кто умеет и не умеет слушать. Не было у нас за последние десятилетия другого такого художника, который бы столь уверенно и беспощадно врывается во всякую человеческую душу и предлагал ей проверить, что она есть, в каких просторах и далях она заблудилась, какому поддалась соблазну, или, напротив, что помогло ей выстоять и остаться в верности и чистоте. Читателем и зрителем Василия Шукшина была и остается вся Россия, от самых высоких умов до самых падших душ; его талант — это прежде всего голос взыскующей совести».

Произведение Шукшина «До третьих петухов» (Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума), на наш взгляд, одно из самых недооцененных произведений писателя. Оно было написано и опубликовано в год смерти Шукшина. Написано уже зрелым мастером, человеком, которому, по его собственным словам, «...приходят мысли не только о «деревне» и о «городе» — о России». Разговор о сказке Шукшина мы с вами продолжим, обратившись к вопросам и заданиям учебника.



Вопросы и задания

Сказка написана в 1974 году, когда постмодернизм уже завоевал серьезные позиции в мировой литературе. Так вот, в постмодернистской символической библиотеке воспринималась как аналог мира. Как вы думаете, случайно ли такое совпадение?

Когда будете читать сказку, выясните, почему все же Иван отправился за справкой к Мудрецу, ведь Лизино согласие выйти за него замуж после получения справки Иван сразу отверг.

Иван-дурак во всех фольклорных сказках обязательно путешествует и совершает подвиги. Соотнесите маршрут и деяния Ивана из этой сказки и из любой фольклорной. Что общего и в чем различия?

Каковы, на ваш взгляд, функции монастыря в сказке Шукшина? В фольклорных сказках монастырь — явление совершенно нетипичное?

Зачем в сказке появляются персонажи русской классической литературы, ведь они не участвуют в действии? Каковы их художественные функции?

Почему или зачем в финале уделяется столько внимания шапке атамана?

Согласны ли вы с определением сказки Шукшина как сатирической? Если нет, дайте свое определение и обязательно докажите свою точку зрения.

Какое ощущение после прочтения у вас было доминирующим: реальности или ирреальности происходящего в сказке?



Творческий практикум

Проведите исследование на тему «Миф — фольклор — литература в произведениях В. Распутина и В. Шукшина».



Семинар

*Миф и реальность в повести
Ч. Айтматова «Пегий пес,
бегущий краем моря»*

Прочитайте повесть и поразмышляйте над вопросами:

1. Выявите мифологические мотивы и образы в повести. Объясните их художественную функцию. Какие произведения вам напомнили эти мотивы?

2. Какими приемами создается реалистический план произведения?

3. Можно ли провести достаточно четкую границу между мифологическими и реалистическими пластами произведения?

4. Как вы понимаете смысл названия повести?

5. Как бы вы сами определили художественную задачу повести, которую ставил перед собой писатель?



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ИОСИФА АЛЕКСАНДРОВИЧА БРОДСКОГО

«Что сказать мне о жизни?» Его называли последним классиком XX века — и обвиняли в бездушии и механичности стиха, гением, вобравшим в себя лучшие традиции отечественной поэзии, — и поэтом, лишенным национальных корней. Но даже самые ревностные противники Иосифа Бродского не отрицали одного — его таланта и его роли в развитии пусть чуждых, но все равно значительных тенденций в литературе. Самое сложное для художника — найти свой голос, свою интонацию, по которой можно угадать любое его стихотворение. Бродского не спутаешь ни с кем: «Он настолько специфичен, что не только метрика аналогичная, даже просто любая аналогичная нота, нота характера, нота тона — сразу выдает себя и превращает поэта, даже, может быть, и способного, в его эпигона», — утверждал его близкий друг и подчас достаточно жесткий критик Ю. Кублановский, лирик совершенно иных традиций.

Сама судьба Бродского, пятого русского писателя — Нобелевского лауреата (1987), словно слепок с судьбы целого поколения людей 50—70-х годов. Выходец из интеллигентной ленинградской семьи, он по окончании восьми классов ушел из школы, поменял более 10 профессий: работал на заводе, участвовал в геологоразведочных экспедициях. Уже будучи известным в кругах любителей поэзии, по ложному обвинению в тунеядстве в феврале 1964 года, поэт был арестован, и после позорного судилища приговорен к высылке в отдаленную северную деревню на 5 лет с привлечением к физическому труду. Ссылка продлилась только полтора года, и по общему признанию, это время стало рубежным для всего творчества поэта: архангельские морозы словно проникли в его стихи. Некогда романтические и стремительные, они стали гораздо более сдержанными, нередко даже рассудочными. Пережива-

ние, боль прятались в броню иронии или достаточно прихотливых рассуждений: стихи поэта все чаще требовали не сочувствия, со-переживания, а со-размышления, будили скорее мысль, чем эмоцию.

Этот процесс «остывания» лирики усилился тогда, когда летом 1972 года Бродский вынужден был эмигрировать в Америку. Позднее, в 1975 году, он судьбу поэта сравнит с судьбой ястреба, так высоко поднявшегося над долиной Коннектикута, что уже не в состоянии вернуться обратно на землю:

Он чувствует смешанную с тревогой
гордость. Перевернувшись на

крыло, он падает вниз. Но упругий слой
воздуха его возвращает в небо,
в бесцветную ледяную гладь.
...Он опять

низвергается. Но как стенка — мяч,
как паденье грешника — снова в веру,
его выталкивает назад.
Его, который еще горяч!

«Осенний крик ястреба», 1975

Ястреб — гордая, одинокая, хищная птица, одновременно парящая высоко над землей, благодаря своему острому зрению видящая то, что недоступно, к примеру, зрению человека — и неспособная жить без земли... Это необычное и непростое для понимания стихотворение только еще раз ясно показало, на каких непримиримых противоречиях держится поэтический мир И. Бродского. Ведь, может, самая главная его загадка состоит в том, что почти всякий читатель из значительного наследия поэта может найти себе то, что окажется по-настоящему близким ему самому, как и то, что вызовет у него резкое неприятие. Можно найти Бродского патриота — и космополита, оптимиста и мрачного пессимиста, даже циника, Бродского — поэта метафизического, религиозного — и поэта-атеиста... Дело здесь вовсе не в беспринципности художника, не в отсутствии у него устоявшейся точки зрения. Как раз взгляды поэта достаточно ясны и несущественно изменились за десятки лет. Их суть точно передал дру-

гой значительный поэт, Лев Лосев: «Я думаю, что философия Бродского, по определению, есть философия вопросов, а не ответов».

Другими словами, Бродский всегда избегал, а с годами особенно, не только чересчур прямолинейных излияний своих чувств и убеждений, вуалируя их в прихотливую стихотворную форму, в хитросплетение метафор и синтаксиса. Не меньше он избегал назидательности, истин в последней инстанции и никогда не путал откровенность с пресловутой «душой нараспашку», прекрасно понимая ответственность поэта за каждое сказанное слово. Того же он требовал и от своего читателя, зная, что истинное понимание — тяжелый духовный труд и требует от человека напряжения всех своих умственных и душевных сил. Многие вещи Бродского тяжелы для восприятия, их трудно читать «залпом», «взахлеб»: за каждым словом, даже знаком препинания стоит мысль, которую надо услышать, прочувствовать, пережить.

Самое важное в поэзии Бродского — это его удивление перед жизнью, ее обыденным чудом, сбереженное автором и в архангельской ссылке, и в изгнании. В одном из лучших своих стихотворений «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980) он напишет:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Эта благодарность рождается из ощущения, что жизнь существует скорее вопреки законам вселенной, чем в согласии с ними. Завороженность чудом возникновения жизни проявилось и в особом отношении поэта к празднику Рождества: «Когда-то у меня была идея — каждое Рождество писать по стихотворению. И, как правило, когда приближается Рождество, я начинаю обо всем этом подумывать», — признавался поэт одному из своих собеседников. И действительно, из стихов разных лет выстраивается целый цикл произведений, посвященных одной, особенно важной для поэта теме — теме Рождества, иногда напрямую раскрывающейся на материале евангельской истории (смотрите, например, «Рождество 1963», «Рождественская звезда»), иногда лишь связан-

ной с ней глубинными смысловыми связями. Пример последнего — стихотворение «1 января 1965 года»:

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звезд над головой.
И только ветра сильный вой
расслышишь ты, как встарь.
Ты сбросишь тень с усталых плеч,
задув свечу пред тем, как лечь.
Поскольку больше дней, чем свеч,
сулит нам календарь.

Что это? Грусть? Возможно, грусть.
Напев, знакомый наизусть.
Он повторяется. И пусть.
Пусть повторится впредь.
Пусть он звучит и в смертный час,
как благодарность уст и глаз
тому, что заставляет нас
порою вдаль смотреть.
И молча глядя в потолок,
поскольку явно пуст чулок,
поймешь, что скупость — лишь залог
того, что слишком стар.
Что поздно верить чудесам.
И, взгляд подняв свой к небесам,
ты вдруг почувствуешь, что сам
— чистосердечный дар.

Первые же строки этого стихотворения отсылают нас к евангельской истории, повествующей, как к пещере, где Мария со своим мужем и младенцем пряталась от воинов царя Ирода, пришли волхвы с дарами, чтобы приветствовать рождение Царя Иудейского — Иисуса Христа. Однако эти строки пессимистичны: подчеркивается одиночество и богооставленность героя стихотворения. Ни его дом, ни пространства за стенами этого дома не несут ему никакой радости. В стихотворении словно отсутствует свет — и свет звезд, и свет задутой героем свечи, «поскольку больше дней, чем свеч, сулит нам календарь». Видимо, возраст мешает герою, словно ребенку, верить в рождественское чудо: признаком этого является и «пустой чулок», куда детям ночью кладут подарки, и его убежденность, «что поздно верить чудесам», и сама скупость, вынуждающая героя экономить свечи. Он слышит лишь «вет-

ра сиплый вой» — символ вселенского хаоса, враждебного жизни, видит лишь потолок над своей головой. Поэтому можно сказать, что стихотворение «1 января 1965 года» — стихотворение о взрослении, осознании человеком незыблемых законов бытия.

Но вероятно, самое безнадежное в стихотворении — это настойчиво звучащий мотив повторения: вой ветра слышен «как встарь», сам напев грусти — «повторяется. И пусть. Пусть повторится впредь. Пусть он звучит и в смертный час». Ведь если все повторяется, значит, жизнь течет по кругу — бессмысленно надеяться на какое-то изменение, все уже предрешиено. Не случайно и название стихотворения: календарная дата, состоящая из мертвых цифр, которые обозначают наступление Нового года, словно подчеркивает, что наступивший праздник — лишь звено в цепи ему подобных. К тому же выбранная дата — дата праздника не религиозного, а светского, безблагодатного, лишённого того высокого духовного смысла, которым обладает христианское Рождество.

Однако грусть героя имеет и обратную сторону — ведь она свидетельствует о том, что человек не готов смириться с безнадежностью. Что-то заставляет его «порою вдаль смотреть», и не случайно упомянута «благодарность уст и глаз». Глаза связаны со способностью созерцать окружающий мир, уста же — с даром Слова, в том числе и слова поэтического. И если ребенок принимает дары от огромного и заманчивого мира, то взрослый человек — сам становится «чистосердечным даром», возвращает миру полученное от рождения — благодарностью за дарованную ему жизнь, в том числе и стихами. Ведь радость Дара в том и состоит, что Дар — бескорыстен: ты не требуешь ответного вознаграждения, счастлив самой возможностью отдать. А бескорыстие — это удел высоких душ, в нем очень много от самоотречения, духовного подвига. Вспомните, как высок идеал любви в пушкинском стихотворении «Я вас любил: любовь еще, быть может...», герой которого готов отказаться от своего счастья, лишь бы была счастлива его возлюбленная. Таким образом, отказавшись требовать благ от жизни, человек себя приносит в дар ей, обретая, наконец, подлинный смысл своего существования. Потому и раздвигается пространство, взгляд уже не упирается в потолок, а поднимается к бездонным небесам. Интересен ритм этого

стихотворения: самые пессимистические его мысли выражены короткими, нередко односложными предложениями. Произведение приобретает достаточно жесткий, энергичный ритм, противоречащий на первый взгляд, его элегическому настроению.

Даже если отказать этому стихотворению в религиозности, нельзя не признать — оно пронизано чувствами отнюдь не приземленными, устремлено «вдаль» и «к небесам», прочь от бессмыслицы и безнадежности. Оно полно веры, просто эта вера рождается в самом человеке в результате его духовного опыта, а не наследуется и не перенимается им. И потому говорить о пессимизме Бродского, о беспросветности его стихотворений, наверное, преждевременно. Наоборот, сам того не желая, поэт указывает выход из бездны отчаяния или уныния к свету. Поэзия становится тем высоким служением, которое несет человек, отдавая миру долг за подаренное ему чудо жизни. «Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература — и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, — представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель» — так сформулирует художник в Нобелевской речи свое кредо, И в одном из поздних своих стихотворений — «На столетие Анны Ахматовой» (1989) Иосиф Бродский обратится к поэте, в общении с которой некогда начинал свой творческий путь, с благодарностью за «слова прощенья и любви», звучавшие в ахматовской лирике:

Великая 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.



Вопросы и задания

В своей нобелевской речи И. Бродский заметил: «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно». Как вы понимаете эти слова? Считается, что поэзия второй половины XX века обращена в большей степени к интеллекту читателя, чем к его эмоциям. В качестве характерного примера такой «интеллектуальной» лирики приводят стихотворения И. Бродского. Согласны ли вы с мнением, что Бродский —

поэт «для ума», а не «для сердца»? Не противоречит ли определение «интеллектуальный» самому предмету — поэзии?

Прочтите нобелевскую речь И. Бродского, подготовьте небольшое сообщение о ней к уроку, следуя следующему плану.

1. Кого из русских и иностранных поэтов Бродский называет в качестве своих учителей?
2. Какова роль поэзии, по мнению поэта, в жизни отдельного человека и человечества в целом?
3. Как связана для поэта нравственность и творчество?
4. Какую роль в творчестве отводит И. Бродский языку?



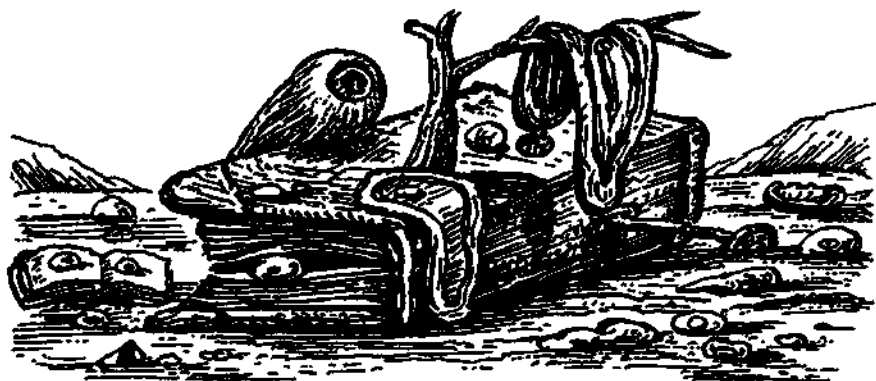
Советы библиотеки

С. Волков. Диалоги с Иосифом Бродским.

И. Бродский. Размером подлинника (Сборник, посвященный 50-летию поэта).

В. Полухина. Бродский глазами современников.

Труды и дни Иосифа Бродского.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (Обзор)

Экзистенциализм. Своеобразие эстетики экзистенциализма во многом определили философско-эстетические воззрения Фридриха Ницше.

От молодого Ницше экзистенциализм унаследовал идею иррационального начала в художественном творчестве, от зрелого Ницше — культ индивидуализма.

В основе ницшеанской концепции природы художественного творчества лежит мысль о двух противоборствующих началах в духовной деятельности человека и человеческом отношении к жизни: «дионисийском» и «аполлоновском». Эмоциональная стихия, первичная сила инстинкта составляют сущность дионисийского начала. Оно существует в человеке как неосознанное представление, мысль и мудрость, находящие выражение чаще всего в мифотворчестве. Аполлоновское начало — это восприятие жизни с помощью сознания, которое может обезопасить человека от мыслей о трагической судьбе.

Для позднего Ницше характерен крайний индивидуализм, торжественное утверждение одинокого избранника, пресловутого «сверхчеловека». «Бог умрет, и все будет позволено», — оповестил Ницше. Истина, познание, справедливость, свобода, равенство объявляются фальшивыми, обесцененными цен-

ностями, «признаком декадентства». Главным жизненным началом провозглашается иррациональная «воля к власти».

Ницше — не экзистенциалист, но экзистенциалисты во многом следуют за ницшеанством в понимании природы художественного творчества.

Литературное творчество лауреата Нобелевской премии Альбера Камю (1913—1960) не велико — роман «Чума», повести «Посторонний», «Падение», сборник рассказов «Изгнание и царство» и четыре пьесы — «Калигула», «Недоразумение», «Осада», «Праведники». Из античных мифов и евангельских притч Камю черпает темы для своих пьес, изображает борьбу человека со злом, оборачивающейся поражением личности. Произведения и эссеистика писателя, тома философских очерков «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек» выявляют направление его философских исканий, нравственные и интеллектуальные конфликты Камю как личности.

Абсурд — центральная тема «Мифа о Сизифе». По Камю, абсурд не отрицание разума, а способ мышления, вытекающий из неразрешимости противоречия между сознанием и неизбежностью смерти. Абсурд убивает смысл, цель и ценность, убивает знание, низводит человека до первобытной беспомощности. Сизиф становится символомприятия абсурда, растворения в «нежном безразличии мира», которые спасают от отчаяния и приводят к признанию: нужно любить жизнь, а не ее смысл.

В творчестве писателя и философа уживаются мотивы защиты человека с концепциями иррационального пессимизма, абсурда и настроения бунта. В повести «Посторонний» Камю анализирует причины разочарования, нигилизма и отчаяния, игнорируя исторические и социальные обстоятельства возникновения такого состояния. Камю наделяет Мерсо психологическим опытом Достоевского. Герой Камю — одна из вариаций «подпольного» человека, со всеми его атрибутами: безразличием, духовным автоматизмом, жестокостью, который не понимает своего преступления, равно как и не нуждается в свободе.

Роман «Чума» начинается с описания жизни города Орана. Жители за повседневной рутинной жизни забыли обо всем,

что окружает их: они перестали обращать внимание друг на друга, изгнали из своих сердец любовь и сочувствие.

Тема чумы становится трагической иллюстрацией общественной слепоты и индивидуального отчуждения, а образ чумы — аллегория человеческой жизни, угроза, которая, как фашизм, национализм, экстремизм, до времени пребывает в сонном состоянии, но никогда не умирает и поэтому люди обязаны осознавать свою ответственность перед человечеством.

Творчество Жана Поля Сартра (1905—1980) и Камю связано с философией и эстетикой экзистенциализма, с исходными положениями учения Эдмунда Гуссерля. Из его философии берет свое начало понятие «скрытая сущность», означающее то, что находится «за» преходящим бытием или «чистой сущностью», как определял его Гуссерль. Гуссерлианским является и происхождение понятия «быть в мире», означающего «целостность» между миром и одиночеством индивида.

Экзистенциализм появился как учение об индивидуальном человеческом существовании или, еще точнее, о смысле человеческой жизни. Реальное существование индивида подразделяется экзистенциалистами на истинное и неистинное. Истинное — это существование человека как индивидуальности, это его внутренний субъективный мир, его саморефлексия, то есть его «экзистенция». Неистинное — это существование человека как члена коллектива, группы, общества. Такое существование не является экзистенцией человека, потому что оно его ограничивает, стандартизирует, обезличивает. «Экзистенция» — это способ бытия, который отстраняет общую поглощенность практической и познавательной деятельностью. Подлинную ценность и значение для человека имеет только его «экзистенциальный опыт», который строится из материала внутренних переживаний и не имеет ничего общего с его отчужденным общественным бытием.

Одним из путей, ведущих к «экзистенциальному бытию» и «экзистенциальной истине», одной из форм «экзистенциального познания» является художественное творчество, искусство.

Смена философских акцентов в движении стиля от XIX к XX веку отражает потребность литературы выразить не историю человеческих отношений, а изучить художественные

средства, с помощью которых эта история становится фактом литературы.

Своеобразие философско-эстетических поисков Сартра заключается в выяснении отношений между тем, что герой испытывает в жизни, и записью событий, впечатлений, рожденных реальностью. Если в романтических произведениях XIX века дневник представлялся доверенным лицом героя, другом, способом выражения интимного чувства, то Сартр сомневается в способности литературного документа выразить словами поток бытия, обнаруживает «неравенство» между эмоцией и ее словесным запечатлением: «...когда мой взгляд упал на чистый блокнот, меня вдруг поразило его вид и я, с застывшим в воздухе пером, уставился на эту ослепительную бумагу: какая она плотная, броская, как ощутимо ее сиюминутное присутствие. В ней нет ничего, кроме сиюминутного настоящего. Буквы, которые я вывел на ней, еще не просохли, но они уже мне не принадлежат... Эту фразу придумал я, вначале она была частицей меня самого. Теперь она вписалась в бумагу, объединилась с ней против меня. Я больше ее не узнавал. Я даже не мог ее заново продумать. Она была там, передо мной, и тщетно было искать в ней признаков ее изначально-го происхождения. Ее мог написать любой другой человек. И я, я сам, не был уверен, что ее написал я...»

Сартровские «Слова» — своеобразный ответ на вопрос, можно ли записать жизненный опыт, не превратив его в хранилище прошлого — литературу. Известная тема литературы XIX века — отчаяние героев, жалующихся на то, что всё разговаривают, разговаривают, а надо «дело делать» — превращается в шифр стремления культуры XX века передать текучесть жизненного опыта завершенной форме слова.

XX век — вторая половина. Литература XX века, исследуя феномен человека, объединяет различные художественные стили и философские решения. Американский писатель Д. Д. Сэлинджер (р. 1919) в повести «Над пропастью во ржи» (1951) исследует феномен отчуждения молодого человека. Холден Колфилд, столкнувшись с реальностью, испытывает душевную драму. Герой потрясен неискренностью людей, ввергнут в состояние внутреннего хаоса. Спасение он видит в непорочном мире детства и мечтает спасти детей от падения в мир пошлой обыденности взрослых.

Тематически произведение Сэлинджера соотносится с романом Генриха Белля (1917—1985) «Глазами клоуна» (1963). Одиноким и разуверившимся в возможности человеческого взаимопонимания Ганс Шнир решается на шутовской протест. В финале романа он, отчаявшийся в возможности найти понимание окружающих, садится на ступеньки боннского вокзала, кладет перед собой шляпу и поет веселые куплеты. Бунт против мира осознается как трагическая клоунада человека, не нашедшего себя в мире эгоистической буржуазной морали.

Иная смысловая тональность характеризует повесть Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). В центре повести-притчи находится фигура старого рыбака Сантьяго. Автор подчеркивает, что это не обыкновенный старик, это человек, живущий по законам особого этического кодекса, противопоставляющего героизм настроениям отчаяния и уныния: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения». Концентрированным выражением оптимизма звучит гуманистическая формула автора: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Казалось бы, повесть завершается поражением героя, акулы съели пойманную им рыбу, но в плане философского обобщения финал демонстрирует идею непобедимости человека, его способности преодолеть любые трудности.

Эта тема важна в послевоенной литературе, когда усилились настроения пессимизма и многие писатели, представляющие экзистенциалистское направление, подчеркивали тщетность человеческих усилий преодолеть диктат мировой трагедии. Хемингуэй доказывает тезис: жизнь — это борьба, тем самым утверждая безграничные возможности личности.

Особое место в литературе XX века занимает образ книги и многочисленные мотивы, с ним связанные. Время оставляет людям летописи, легенды, книги, творения человеческого духа. Время стирает летописи, легенды, книги... Драматический поиск приводит к постижению истины, системы доказательств устаревают, некогда насущные проблемы уступают место новым, и те вскоре уходят в прошлое. Понимание и приятие бытия сменяется мистическим ужасом перед ним.

Однако есть нечто, что позволяет человеку утверждаться в устойчивости духовных ценностей, воскрешать целые эпохи и многообразие индивидуальных жизненных проявлений.

Это книга. Книга, воплощенная память, являет историю мысли и чувства, устраняет границу между прошлым и будущим, обращает человека к абсолютным истинам, устремляет его к бессмертию. Преодоление страха смерти — импульс к творчеству. Самобытность и преемственность — основные формы воплощения культуры и человека, стремящегося познать тайну бытия и человека через идею, образ, слово.

Истина может быть открыта логическим путем, а может и случайно быть постигнута с помощью духовной интуиции. Книга объединяет логику и интуицию, она усложняет реальность, наделяет ее фантазмагорическим, с точки зрения обыденного сознания, характером.

В новелле классика японской литературы Акутагавы Рюноскэ (1892—1927) «Чаща» представлены разнообразные варианты расшифровки таинственного происшествия. В горах произошло убийство, свидетели и подозреваемые дают показания, выдвигаются гипотезы, убийца признается в содеянном. Сюжет формально завершен и, казалось бы, в произведении пора ставить точку, но автор дописывает новеллу двумя главами: «Что рассказала женщина на исповеди в храме Киёмидзу», в которой она сознается в убийстве мужа, и «Что сказал устами прорицательницы дух убитого», где читатель узнает, что человек сам себя лишил жизни. Кто говорит правду, неизвестно.

Где же ключ к разгадке? Логика причинно-следственных отношений оказывается неэффективной для интерпретации притчи, код смысла вынесен за пределы частного литературного текста и обращен к культурной памяти, по Х. Л. Ворме-су, «саду расходящихся тропок», где каждая знаменует свое направление в комментировании тайны, дает свою версию Жизни, ключ к пониманию Смерти.

Центральная тема романа Габриэля Гарсиа Маркеса (р. 1928) «Сто лет одиночества» (1966) — отсутствие границ между жизнью и смертью. Мифологическая идея пронизываемости бытия в небытие становится общим законом существования.

Маркес обыгрывает классический сюжет одиночества человека, наделяет его символическим значением вселенского отчуждения: сто лет одиночества. Мироздание — Макондо — дом — комната — цепь аллегорий, символических значений, комментирующих мотив безграничной ностальгии культуры

по гармоническому упорядоченному космосу, стоически безразличному к смерти. Герои Маркеса могут уходить из жизни и пребывать в небытии до тех пор, пока в них не возникнет необходимость.

Сюжет Маркеса строго обусловлен историей семьи, тематически сближается с «родовыми» сагами Голсуорси и Золя. Отличие колумбийского писателя от предшественников заключается не в насыщенности произведения фольклорными элементами, а прежде всего в особой организации художественного времени. Оно может развиваться в прошлом и будущем, создавая ощущение непрерывности, постоянно вторгается в длящуюся историю, предсказывает судьбы.

Феномен устранения границ между миром живых и мертвых связан с темой памяти, впервые обозначенной в романе «разными мрачными пророчествами насчет будущего потомства».

Манускрипт, который необходимо перевести с латыни — это цепь уже произошедших событий и в то же время пророчество — форма предсказания будущего, оно исходит из прошлого, которое будет жить до тех пор, пока осознается движение жизни. Человеческий род исчерпывается прочтением текста. Финальный ураган материализует метафору «конец книги», переносится на мир людей, уравнивая последнее слово книги с последним вздохом человека.

«Сто лет одиночества» завершается сценой урагана, тематически связанной с пожаром в финале романа У. Эко «Имя розы». Пожар в библиотеке, мире знаков и мыслительного опыта, в романтической интерпретации может означать трагедию памяти. Допустимо и иное истолкование. Х. Л. Борхес в одном из программных произведений «Вавилонская библиотека» описывает вселенское хранилище книг, «которые написаны, пишутся или будут написаны. Здесь представлены знаки, пригодные для создания произведений искусства, книги, ожидающие своих интерпретаторов...».

Автор далек от мистификации, он обосновывает собственную гипотезу — все книги уже давно написаны, и новые тексты — не что иное, как результаты многократного повтора конфликтов, мотивов, художественных формул, слов. И невозможно обойти библиотеку, безграничную и всеобъемлющую, открытую для самых разнообразных ассоциаций: «...«библиотека» обозначает «хлеб», или «пирамиду», или ка-

кой-нибудь другой предмет, и шесть слов, определяющих ее, имеют другое значение. Ты, читающий эти строчки, уверен ли ты, что понимаешь мой язык?» Борхес утверждает, что культура может быть воспроизведена в любых объемах, так как любой текст порождает огромное число моделей, могущих воспроизводиться до бесконечности. Однако писатель далек от оптимистической убежденности в вечности литературы.

Для Маркеса, как и Борхеса, категории рода, памяти — нечто большее, чем индивидуальная история. Писатели соотносят ее с циклами существования — рождение, рост, гибель, но указывают различия в динамике и перспективах развития: культура не подвержена распаду, она функционирует за счет постоянного приращения смыслов, старые значения не умирают, а укрупняются и могут быть постигнуты исключительно как воплощения надличностных величин. У представительницы иной культурной традиции Маргарет Митчелл в романе «Унесенные ветром» размышления главной героини Скарлет О'Хары основаны на лейтмотиве — «это очень сложно понять... я подумаю обо всем этом завтра». Ее частная эмоция не в состоянии постигнуть событие, которое может быть интерпретировано лишь в контексте родового мышления, максимальное воплощение которого представлено в романе Маркеса.

Сгоревшая библиотека У. Эко, стертые с лица земли Макондо Г. Г. Маркеса могут быть прочитаны как универсальная модель мироздания: было много людей, миров, чувств, они умерли, оставив о себе память в словах и книгах.

Человечество оставляет о себе память. Наследник романтической традиции М. Булгаков утверждал: «Рукописи не горят». Конец XX века дает иной комментарий этой проблемы: чтобы сохраниться, культурный опыт должен приобрести надвременной, надличностный характер. Если этого не произойдет, то «рукописи» начнут гореть. В притче «Сон Колриджа» Борхес доказывает следующую мысль: есть сюжет, пребывающий в поисках окончательного воплощения, — он снится монгольскому императору в XIII веке, Колриджу и Стивенсону в XIX столетии... И он будет сниться до тех пор, пока не найдет своего завершения; в цикличности, бесконечности протекания жизни-культуры не может быть финала. Человек отражается в потомках, книга — в книгах. Бесконечна цепь повторений.

Эта концепция несет явное влияние эстетики постмодернизма. Постмодернизм появился приблизительно в середине 40-х годов, но лишь с начала 80-х годов был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически осмыслен как специфическое явление в философии, эстетике и литературе.

В постмодернизме обнаруживается сходный с модернизмом комплекс понятий: осмысление мира как хаоса, мира как текста, осознание разорванности и фрагментарности бытия, а также функционирование понятий текста и интертекстуальности.

Одна из главных новаций постмодернизма заключается в создании текста, который отличен от привычного читателю XIX века понятия «произведение». Если произведение вбирало в себя многочисленные сведения биографического, социального, исторического характера, то текст освобождался от обязательств учитывать жизненные обстоятельства, которые легли в основу повествований. Постмодернистский текст формирует новый тип взаимоотношений между литературой и читателем. Исчезает старый читатель-созерцатель, его место занимает активный читатель, читатель — соавтор текста. Старое однозначное эстетическое восприятие остается атрибутом прошлого, появляется современное многозначное восприятие художественных ценностей.

Роль литературы в современном мире составляет постоянную тему для размышления писателей-постмодернистов, которые, чтобы обосновать факт своего существования, делают из литературы абсолютную ценность. Обнаруживается ревизия классических представлений XIX века о словесности. XX век перестает воспринимать литературу как священнодействие, рассматривает ее как интеллектуальную игру.

Постмодернистское повествование — это по большому счету книга о литературе, книга, написанная о книгах. Поэтому образ библиотеки — реальной и символической — занимает центральное место в книгах. Библиотека интерпретируется как мир. Для раскрытия этого образа Сартр, а вслед за ним Маркес, Борхес, Эко, Кундера прибегают к приему двойничества.

К повествовательным приемам, используемым в романах постмодернизма, относится техника «потока сознания». Образ героя сводится к проблеме функционирующего сознания.

Поэтому, в частности, значение такой характеристики героя, как портрет, нивелируется: в романе можно констатировать неустойчивость черт внешнего человека или их полное отсутствие.

Погруженность героя во внутренний мир определяет его принципиальный разрыв с миром внешним: постмодернистский герой неукоренен в реальности, что выражается в попытках героя найти метафизическую основу своему существованию в образе «двойника».

Литература постмодернизма отражает прежде всего эстетику «разрыва»: между телом и сознанием, между сознанием и речью, внутри самого языка. Техника «потока сознания», которая создает тип героя-призрака, характерна прежде всего для литературы модернистского и постмодернистского направления, и, в соответствии с эстетикой этих направлений, отражает мировоззренческие проблемы и противоречия XX века. Дневник является основной формой самовыражения героя-призрака. Через дневник героя достигается синтез устной и письменной речи. В связи с этим «поток сознания» героя, заключенный в форму дневника, можно рассматривать как попытку представить картину зарождения художественного образа в творческом сознании.

Повествовательная техника постмодернистского романа является попыткой найти языковое соответствие физиологическому процессу мышления и отразить его в виде письменного текста. Речь героя можно охарактеризовать как прерывистую, избыточную неполными предложениями, то есть отражающую замкнутый и одновременно незавершенный характер человеческой мысли. С языковой точки зрения «поток сознания» характеризуется заменой грамматической связи между словами на ассоциативную. Внутренняя речь героев не только являет собой пример применения техники «потока сознания», но и является объектом наблюдения со стороны самого героя.

Социальный статус героя произведений постмодернизма определяется типом конфликта в романе, который заключается в сознательном нежелании асоциального героя принадлежать к обществу. Данный конфликт связан с жизнью сознания героя: бесконечный характер сознания героя не приемлет никаких внешних ограничений, в том числе и тех, которые накладывает жизнь в социуме.

Концепция «смерти автора», одна из ключевых в эстетике постмодернизма: границы авторства оказываются размытыми и мы можем констатировать появление нового типа соавторства: писателя, героя и читателя. Активная «соавторская» роль читателя является, по мысли постмодернистов, открытием культуры XX века.

Постмодернизм, без сомнения, явление новаторское, заслуживающее самого пристального внимания и изучения. И все же литература постигает истину об окружающей нас действительности и о нашем духовном мире не только путем обедняющих логико-понятийных схем или интеллектуальных игр, а непосредственно, изучая все их стороны и пласты и таким образом улавливая их индивидуальность и морально-этическую первооснову.



Вопросы и задания

Как вы считаете, можно ли говорить о том, что русская и зарубежная литература развиваются в едином русле?

Какие традиции зарубежной литературы, на ваш взгляд, наиболее активно осваиваются (или освоены) современными русскими писателями?

Кто из известных вам зарубежных писателей второй половины XX века получил Нобелевскую премию по литературе? Кого на Нобелевскую премию выдвинули бы вы?

Подготовьте устную рецензию на самостоятельно прочитанное произведение зарубежной литературы второй половины XX века, ставшее для вас настоящим открытием.



Советы библиотеки

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь.

В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской.

В. Д н е п р о в. Черты романа XX века.

Л. А н д р е е в. Сюрреализм.

Е. К о с с а к. Экзистенциализм в философии и литературе.

С. В е л и к о в с к и й. Грани «несчастливого сознания».

Э. С о л о в ь е в. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры.



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ

Начиная с середины 80-х годов эпоху предшествующего десятилетия принято характеризовать как период общественно-го застоя. В качестве аттестации социально-духовной жизни употребление этого слова, вероятно, правомерно. Однако такую оценку нельзя распространять на литературу того времени, на немногочисленные ее выдающиеся явления. Это была литература удивительно жизнестойкая, вдумчивая, отчасти закаленная идеологическими стеснениями, сосредоточенная на художественном исследовании меняющегося образа человека.

Именно в это время был написан «Пушкинский дом» А. Битова — летопись внутренней жизни интеллигента на переломе 60-х годов. Появились повести В. Распутина, «Кануны» В. Белова и его же «Воспитание по доктору Споку». В этих произведениях были явлены и драматически пережиты будущие острые темы астафьевского «Печального детектива». К концу того же десятилетия художественно вызрело и обнаружило свою значительность творчество В. Маканина. Достиг окончательной шлифовки повествовательный талант Ф. Искандера. Всем стали слышны голоса «деревенщиков». Заявили о себе как о самобытных писателях Шукшин и Астафьев, Белов и Распутин.

В «деревенской» прозе единство концепции «национальный мир и человек» обнаружило себя в сходстве сюжетных

ситуаций, близком типе персонажей, стилизации слова под разговорную народную речь. Писатели, не боясь потери самобытности, вписывали себя в характеры своих героев, расширяя русло новых художественных поисков. В сущности В. Распутин, В. Белов, В. Шукшин, В. Астафьев, Ч. Айтматов, Ф. Искандер создавали единый мир, отмеченный напряженным духовным климатом, в котором не было места казенщине, демагогии и фальши. Писатели не хотели застоя в социальной жизни, они стремились поведать правду о человеке и мире.

Литература перестройки стремилась поднять трудный груз проблем современности. Многие рукописи, созданные до перестройки, в старой системе ценностей, утратили свою актуальность. Свои права взяла литература социальная, литература риска, политического, исторического, общественного. Отстраненная художественность отодвинулась на второй план. Она как будто поблекла перед живой динамичной жизнью.

Проза, извлеченная из архивных папок, ожившая через годы после смерти авторов, встретила с прозой только сегодня народившейся, еще не пожившей, и вступила с ней в полемику.

После каждой журнальной публикации того или иного произведения разворачивались самые острые дебаты вокруг вопросов о росте преступности, дефиците веры, наркомании, культе потребительства, губительном и для человека, и для истощаемой природы. Человек и общество выходили на магистраль острых социальных и духовных проблем, где новинки прозы пересекались с проблематикой действительности.

«Белые пятна» отечественной истории стали активно заполнять литература и кинематограф. Литераторы и режиссеры сделали много для перестройки. Опубликованные в журналах 80—90-х годов произведения, статьи стали говорить о том, о чем было принято молчать. С высоты начала XXI века становится ясно, что эти публикации явились своего рода шоковой терапией для общества, познакомили общественное сознание с проблемами, которых сторонилась и избегала литература предшествующих десятилетий. После литературной эпохи скрытой иронии и изображения жизни в соответствии с принципами социалистического реализма мечталась эпоха нового романтизма.

Литература обратилась к темам еще вчера запретным, сегодня опьяняющим новизной материала и проблематики. Читателя потрясли своей откровенностью «Людочка» В. Астафьева, «Плаха» Ч. Айтматова, «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Ночевала тучка золотая...» А. Приставкина, «Мужики и бабы» Б. Можая, «Васька» С. Антонова, «Зубр» Д. Гранина, «Пожар» В. Распутина, «Исчезновение» Ю. Трифонова.

Большинство этих книг отличали неожиданность, беспощадность правды, стремление сломать представления о дозволенном в современной литературе и недозволенном, о выверенных пропорциях. Они будили мысль и надежду. Создавалось впечатление, что писатели были не в состоянии откладывать свое слово на завтра. Срок и без того был упущен. Надо было наверстывать, пробиваться к человеческим душам. Публицистически заостренные произведения Дудинцева, Айтматова, Гранина лишь отчасти предполагают общий взгляд на затронутые проблемы, философскую панораму. Это — романы сенсационные, романы тематической дерзости, и они стали более знаком гласности, чем фактом литературы.

Многие произведения перестройки относятся к литературе факта, литературе шокового воздействия, и даже если многим романам не суждена долгая жизнь, они достойно выполнили свое насущное дело — пробудили энергию нового осмысления, заставили приобщиться к причинам духовной драмы, обозначить ее последствия.

Во многих романах эпохи перестройки публицистический пафос и обличительность подачи материала преобладали над художественностью. Борьба за социальность культуры и нравственность часто оборачивалась пренебрежением самих литературных принципов. Однако фиксации происходящего в действительности или обращения к драматическому историческому факту оказалось мало, для того чтобы серьезно осмыслить явление, дать ему широкое философское толкование.

Публицистика всегда была мощным оружием русской литературы. Роль ее усилилась в советское время, а с середины 80-х годов она переживает как бы второе рождение. Публицистика во многом опередила беллетристические произведения, определила их специфику.

Русская художественная литература всегда была публицистична, но не в ущерб художественной рельефности, философской глубине и силе. Она становилась основой проблематики произведений Достоевского и Толстого, явилась частью образной системы их романов.

Во времена исторических сдвигов, реформ и перемен публицистика взваливает на свои плечи ношу самых неотложных забот, тревожащих общество. Первая заповедь публицистики — действенность. Отсюда берет начало ее эстетика.

В принципе публицистика с ее энергией тезиса решительно не противостоит художественной прозе. Иное дело, что союз их складывается нелегко, что в использовании средств публицистики требуется высокий художественный такт, который отличает многие произведения 80—90-х годов XX века. Проза, стихи и публицистика возвращали обществу живой и непосредственный исторический опыт. Обогащая сумму знаний общества о своей истории, насыщенные реалиями публикации «новой» прозы сделали ее подлинным человеческим документом.

Культура испытывает потребность переосмысления родословной России XX века. Т. Абуладзе снимает фильм «Покаяние». Образ, подсказанный режиссером, властно вошел в сознание человека, стремящегося поведать о невысказанном прошлом, о тяжком бремени которого с таким неподдельным драматизмом написала О. Берггольц: «Нет, не из книжек наших скудных — подобья нищенской сумы — узнаете о том, как трудно, как невозможно жили мы».

«Колымские рассказы» В. Шаламова, «Черные камни» А. Жигулина, «Непридуманное» Л. Разгона, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург стали поразительным документом, честно отразившим драматические перипетии отечественной истории. В их произведениях высказана страшная правда о человеке, заброшенном в последние круги ада. Именно опыт собственной жизни привел писателей к созданию законченной эстетической системы, где правда факта поставлена выше художественного домысла.

И все же изображение истории в литературе перестройки часто отличалось любованием абсолютизированным злом и описанием беспросветных трагедий. Поток антисталинских разоблачений привел к тому, что читатель все больше и боль-

ше узнавал о сталинских репрессиях и все меньше помнил историю Родины, которая не сводима к именам тиранов. Литература перестройки описывает боль и отчаяние при виде разложения нравов в современном обществе и спрашивает: что с нами стало? И отвечая, обрушивает на читателя описание ужасов истории и бед современной жизни, угнетающих читателя и числом, и катастрофическим смыслом.

Вспоминается иное время. На исходе жизни В. Шукшин задал драматический вопрос: «Что с нами происходит?» И ответил на него. Писатель был далек от обрисовки действительности в самых трагических красках, он не преследовал задачу нарисовать галерею кошмарных событий. Он создает панораму разнообразных народных типов, изображает чудиков, искренних, настойчивых, отчасти невежественных, живущих в эпоху беззакония и глумления над всенародными ценностями. Шукшин рассуждает о неготовности современного человека к свободе, об отсутствии в нем чувства личного достоинства.

Многие же авторы литературы перестройки создавали свои произведения с убежденностью обретенного чувства достоинства, ратуя за новую поэтику, где характеры превращены лишь в знак явления, где публицистические зарисовки объявлялись результатом нового мышления.

Литература 80—90-х годов проходит в русле нескольких тенденций: очищения от догм, обличительства, исповедальных настроений, мотивов тоски по идеалу. Не менее распространены и художественные явления, авторам которых удалось избежать публицистичности, отрицания прошлого и пессимизма. В литературе формируется направление, которое задается целью в прошлом России, в действительности найти ответы на животрепещущие вопросы, наметить перспективы общественного движения.

Без сомнения, следует учитывать различные идеологические и эстетические позиции писателей, но всем им присуще стремление извлечь нравственные уроки из трагических конфликтов современности, на примерах своих научить читателей душевной тонкости в обращении с ближними. Литература обращается к темам, образам и идеям классической русской культуры.

Проблема маленького человека является принципиальной не только для литературного, но и общественного сознания. Ю. Стефанович, С. Каледин в качестве среды обитания своих героев берут периферию той жизни, где строят и разрушают, изобретают и приобретают. Они в стороне от героев, стоящих на авансцене эпохальных событий, но они не унижены своей малостью, а существуют в своем масштабе, не менее важном для истории, чем памятники, дома и банки.

В произведениях В. Маканина портрет факта возвышается до условности притчи, автор задает вопросы о внутренней свободе личности, стремится создать единую философскую меру для оценки истории и частного человека. Рассказы и пьесы Л. Петрушевской отличаются интересом к реальности, неустроенной и драматичной, в которой герои каждый день вынуждены делать выбор. И часто его результаты оказываются не в пользу человека, обладающего искренней и утомленной душой.

В то же время отечественную литературу последней трети XX века характеризует увлечение постмодернистскими экспериментами, при этом не забыты уроки русской классической литературы. Произведения Вен. Ерофеева, С. Соколова, Е. Попова, Т. Толстой равно наследуют традиции литературного авангарда 20-х годов и идеи западноевропейского постмодернизма. Писатели проводят культурологическую ревизию жанров, художественных образов и тем, создают новую знаковую реальность, пересматривающую сложившуюся систему ценностей. Иронический взгляд постмодернистов на современность вызван ощущением неприложимости нравственных критериев к оценке современности. Поиск идеала часто превращается в словесный интеллектуальный карнавал, что свидетельствует о кризисе подобного типа текстовой интерпретации культуры и реальности.

Неоднозначна и биография поэзии. 60—70-е годы — господство «эстрадной» поэзии. Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина собирали стадионы слушателей. В их стихотворениях привлекала публицистичность обсуждаемых проблем, декларативность идеала, эксперименты с формой.

Не менее важна для понимания литературного процесса и лирика поэтов, воспевающих деревню как воплощение мо-

рального идеала. Иногда их называют «почвенниками». В поэзии Н. Рубцова, А. Жигулина, Ю. Кузнецова, А. Прасолова, В. Фирсова, С. Куняева, Н. Тряпкина звучат мотивы единения человека с природой, образ покосившейся избы становится аллегорией трагической истории Родины. «Почвенники» нетерпимы к урбанистической агрессии, они апеллируют к духовности человека, пытаются провидеть за контурами действительности осуществленную мечту — Россию народную.

Поэзия выявляет крайности культуры конца XX века. А. Кушнер, О. Чухонцев, В. Леонович, А. Парщиков в своих стихах ищут единения условности и жизнеподобия, интеллекта и чувства. Концептуалисты А. Еременко, Д. Пригов, И. Кутик предпочитают поэтику самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, это поэтика схем и стереотипов, расщепляющих возможную синонимию слов и вещей.

Как показывает приведенный обзор литературных событий последней четверти XX века, словесность находилась в состоянии кризисов и поиска выхода из них. Перспективность того или иного пути может доказать только время. И все же попытаемся заглянуть в завтрашний день литературы.

Подводя итоги, заглянем в будущее и увидим, что любой прогноз, а тем более касающийся литературы, связан с очевидными сложностями и неизбежными ошибками. Наивны и часто бесперспективны попытки напрямую проецировать на будущее сегодняшние тенденции литературы. Как правило, исходной точкой прогнозирования является настоящее, однако оно настолько неоднозначно, что в равной степени подразумевает вероятность осуществления самых противоречивых тенденций. С другой стороны, целесообразна попытка заглядывания в будущее, учитывая процессы, характеризующие смену философско-эстетических ориентиров художественного творчества, которая произошла на стыке XIX—XX веков.

«Надо всегда иметь перед глазами тысячелетнюю перспективу русской литературы, — заключает Д. С. Лихачев. — Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее. Завтрашний день продолжит не только сегодняшний, но и вчерашний, и те дни, что были давно. По достоинству оценить современность можно только на фоне веков. Наша

современная литература заслуживает своей оценки не в узких пределах XX века, а в перспективе всемирно-исторического развития литературы*.

Очевидно, чтобы понять будущее, надо определить предпосылки следования по тому или иному пути, объединить различные прогностические подходы, признать, что есть бесчисленное множество факторов, которые воздействуют на искусство, определяют его завтрашний день.

В области художественности в литературе продолжит углубляться психологический анализ. Усилится роль эксперимента в сфере поиска средств выразительности, которые смогут раскрыть уверенность человека в необходимости духовного обновления. Появятся произведения большой эпической формы, романы, в которых публицистика будет вытеснена философским комментарием жизненных ситуаций и морального опыта.

Тема потерянности человека, мотивы безысходности и сомнения не покинут литературу: слишком одержимо наступление антигуманистических идей на человечество. Именно поэтому будут популярны постмодернистские решения, акценты на формальном конструировании текста, декадентские настроения, доказывающие, что эстетический идеал — фикция, что человек так и останется отчужден от своей моральной сущности и т. д.

Как бы то ни было, действительность и литература XX века дают неизмеримо большие основания для самого разнообразного толкования сути происходящего и возможных перспектив.

Должно измениться отношение литературы к природе и, в широком смысле, к проблеме выживания человечества, к феномену индивидуального существования. Во второй половине XX века человечество сделало одно важное открытие: оказывается, смертен не только человек, но и само человечество, причем не гипотетически, когда-нибудь, а в любой момент. На исходе XX века гибель природы и самоубийство человечества стало не просто возможной реальностью, а если и неотвратимой, то вполне реальной возможностью. Вопрос о переустройстве мира, не утратив своего значения, невольно стал оттесняться более тревожной проблемой — проблемой сохранения самого мира.

Литература XIX века исходила из утвердившегося положения, что человек безоговорочно смертен. Отсюда такое пристальное и заинтересованное внимание ко всем подробностям жизни человека на земле, где эта жизнь начинается и где она кончается, и поиск закономерностей исторического общественного развития. Вопрос индивидуального счастья из частной области перерос в общечеловеческую проблему. Именно этим объясняется интерес литературы к политике, социальным вопросам, общей нравственности, к переустройству мира. Эти же проблемы, только в ином социально-историческом контексте решает и современная литература, отсюда ее прямая преемственность с культурой XIX столетия.

Вероятно, литература будущего станет развиваться по трем направлениям. С одной стороны, получают развитие трагические мотивы литературы, пророчества близкого конца света и дотошное изображение подробностей грядущих ужасов. С другой стороны, получит дополнительный импульс литература «духовного сопротивления», в которой самоценность человека и вес «детской слезинки» возвысятся до религиозного культа. Возможно развитие и третьего направления, в основу которого лягут традиционные религиозные учения с их верой в бессмертие души. Остается только надеяться, что в заботе о человеке не будет забыт и сам человек.

Убежденность в том, что этого не случится, основывается на мысли, что в лучших произведениях отечественной литературы всегда просматривалось единение прошлого и настоящего. Классики XIX века неизменно оставались образцом художественности и гуманизма. Писатели, следующие традициям, настойчиво искали пути духовного обновления человека, выступали с критикой частнособственнического мира, показывали, как велика сила сопротивления человека неморальным обстоятельствам, какие неизмеримые созидательные возможности таятся в одухотворенном высокими гуманистическими идеалами человеке и народе.

Обратимся к литературе на военную тему. О Великой Отечественной войне писали и продолжают писать очевидцы и участники событий, для которых суровая военная пора стала временем их гражданской зрелости или становления их таланта. Неумолимо время. Даже солдаты последнего военного призыва, родившиеся в 1926—1927 годах, для которых война

была главным событием их биографии, поведав миру трагическую правду, уходят из жизни. Но есть все основания полагать, что великий подвиг народа, от которого зависела судьба страны и всего человечества, найдет новые воплощения в отечественной литературе.

Как хотелось бы, чтобы война из темы автобиографической перешла в тему историческую. К сожалению, это не так. Драматический опыт Отечества дает новые сюжеты. На смену участникам Великой Отечественной войны приходят новые поколения писателей, в чьем личном опыте был Афганистан и Чечня. Трагическими и пророческими продолжают звучать слова И. Эренбурга: «Будущий Толстой сейчас не пишет — он воюет». К великому сожалению, действительность пока не давала повода к тому, чтобы война стала не реальностью, а воспоминанием.

Во многом непосредственные переживания и впечатления участников военных кампаний конца XX столетия будут соотнесены с высочайшими достижениями военной темы русской литературы XIX—XX веков. В их произведениях появятся новые детали, мотивы, художественные решения, которые будут соотнесены с проблемами и коллизиями, имеющими непреходящее значение.

Изменится подход литературы к изображению жизни деревни. Получит более широкое и многообразное развитие тема «Человек и земля». Урбанистические процессы, воспринимающиеся в XX веке как драма цивилизации, вероятно, уступят иным тенденциям. Тема города, привлекающая литературу последних двух веков, обнаружила исчерпанность художественных мотивов и обсуждаемых проблем.

Традиции Ф. М. Достоевского, усиленные романскими решениями серебряного века, остаются почти неизменными в раскрытии образа городской цивилизации. Внимание литературы будет привлекать жизнь деревни, бытие, которому под натиском средств массовой информации еще удастся сохранять верность традиции и духовности. Этот идеалистический прогноз вызван не столько наблюдениями над современными тенденциями «деревенской» прозы (они внушают мало оптимизма), сколько надеждой на то, что мифологический стиль описания, т. е. творческое следование и развитие художественных открытий В. Белова, В. Распутина, Г. Маркеса и мно-

гих других отечественных и зарубежных писателей, возобладает над критически-обличительным анализом жизни деревни. И тогда освоение темы получит необходимую глубину и, главное, обретет философскую и житнетворческую перспективу. В противном случае поиски духовности могут отойти на второй план, быть вытеснены настроениями отчаяния, воплощенными в формотворческих экспериментах.

И есть уверенность в том, что литература нового времени обязательно создаст образ человека, чья жизнь, пусть будничная, повседневная, окажется примером мирной созидательности, человека, исповедующего скромные и вечные истины, среди которых несомненными ценностями станут забота о близких, любовь к Родине, верность моральным принципам.



Вопросы и задания

Какие произведения привлекли ваше внимание?

Какие явления литературы 80—90-х годов XX века показались вам наиболее примечательными?

Что вы ждете от литературы XXI века?

Какие тенденции развития русской литературы конца XX века кажутся вам наиболее плодотворными?

Если бы вы писали статью в учебнике о современной литературе, то каких бы авторов и какие произведения в нее включили?



ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРОВ	3
ВВЕДЕНИЕ. ПРОБЛЕМАТИКА, ПЕРИОДИЗАЦИЯ, ТЕРМИНОЛОГИЯ	6
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА	
Кризис?	13
<i>Творческий практикум</i>	23
ДУХОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА	24
Митрополит Анастасий.	
Беседы с собственным сердцем. <i>В сокращении.</i>	25
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКОЙ ПРОЗЫ	33
Художественный мир Антона Павловича Чехова.	40
«Спрессованные романы»	40
Семинар. От «маленького человека» к мелюзге: эволюция темы	41
«Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях»	43
«Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»	44
«Никаких сюжетов не нужно... Нужны новые формы...»	46
Дом с мезонином	50
<i>Творческий практикум</i>	52

Художественный мир Ивана Алексеевича Бунина.....	56
«Лишь слову жизнь дана»	56
Человек, природа и история	58
Антоновские яблоки	61
«Дворянских гнезд заветные аллеи»	61
«Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне»	63
«В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустение, глушь, распад?»	64
Семинар. Рассказ И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» глазами читателей разных эпох	65
Легкое дыхание.	67
Смысл названия	67
О композиции рассказа	70
«Отказались от нас наши древние заступники»	70
Художественный мир Александра Ивановича Куприна	72
«Стихийный талант»	72
Олеся	74
«Лесная симфония»	74
Гранатовый браслет	77
«Вдруг загорелись прелестные густо-красные живые огни»	77
«Любовь сильнее смерти... и страха смерти»	78
«Оттуда и вся соль моей повести»	81
«Человек рожден для великой радости»	83
Семинар. Три рассказа на одну тему («Суламифь», «Олеся», «Гранатовый браслет»)	83
Художественный мир Леонида Николаевича Андреева	84
Писатель-экспрессионист	84
Иуда Искарот	85
Тема рассказа	85
Иуда и Христос в системе образов рассказа	86
Смысл предательства Иуды	87
Своеобразие авторской позиции в рассказе	88
Для самостоятельного чтения	90
Творческий практикум	90
Советы библиотеки	95

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ	96
На подступах к драме XX века	96
Антон Павлович Чехов	101
Путь драматурга	101
Эпический театр Чехова	102
Три сестры	106
«Пьеса, сложная, как роман»	106
Развитие сюжета	107
Смысл названия пьесы	108
Тема несбывшихся надежд	109
Вишневый сад	111
Центральный образ-символ	111
Жанр пьесы	114
«Странный» жанр — странные герои	115
Семинар. Герои пьесы: кто они?	117
Максим Горький. На дне	120
Наваждение или событие?	120
«Солнце всходит...»	122
Неожиданный поворот разговора	123
Семинар. Правда, ложь, вера и человек в спорах героев и размышлениях автора	124
«Что лучше: истина или сострадание?»	124
Для самостоятельного чтения	126
Творческий практикум	126
Советы библиотеки	128
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКОЙ ПОЭЗИИ	129
Серебряный век	129
Символизм	131
Обновление поэзии	131
Художественный мир Александра Александровича Блока	138
Рыцарь Прекрасной Дамы	138
Прочитаем «Незнакомку» вместе	140
О поэтике Блока	143
Творческий практикум. Читаем стихи	146
«О, Русь моя!»	147

<i>Семинар. Россия Блока</i>	147
<i>Творческий практикум</i>	149
Двенадцать	151
«...Так диктует вдохновение»	151
Композиция поэмы	154
Стихия как созидательное и разрушительное начало . .	157
<i>Семинар. В спорах о «Двенадцати» Блока</i>	160
Скифы	161
<i>Для самостоятельного чтения</i>	163
<i>Советы библиотеки</i>	163
Акмеизм	164
«Преодолевшие символизм»	164
«У каждого творца свое измерение»	167
<i>Творческий практикум</i>	167
«За живую жизнь и земной мир»	169
<i>Творческий практикум</i>	170
<i>Для самостоятельного чтения</i>	170
<i>Советы библиотеки</i>	171
Футуризм	171
«Пощечина общественному вкусу»	171
Кто есть кто на «пароходе современности»	172
Художественный мир	
Владимира Владимировича Маяковского	177
От авторов	177
«В его строках бездна поэтического электричества...»	178
Облако в штанах	183
«Чувствую мастерство»	183
«Четыре крика»	184
<i>Семинар. «Громада любовь, громада ненависть»</i>	188
«Сплошное сердце»	189
<i>Творческий практикум</i>	190
«По мандату долга»	191
«Новые поэмы»	193
«Моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная»	194
«Бросить с парохода современности»?	198
<i>Семинар. Поэты о революции</i>	199
<i>Для самостоятельного чтения</i>	200

<i>Советы библиотеки</i>	200
Имажинизм	201
«Выявление жизни через образ»	201
Художественный мир	
Сергея Александровича Есенина	203
«Откуда берутся таланты?»	203
«Мир, где все живое равноправно»	205
«Тебе, о Родина, сложил я песню ту»	207
Семинар. Тема Родины в лирике Есенина	209
Творческий практикум	210
Анна Снегина	211
Лирозпическое произведение	211
Творческий практикум	212
Черный человек	214
«Исповедь горячего сердца»	214
Творческий практикум	218
Для самостоятельного чтения	218
Советы библиотеки	220

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ЖИВЫЕ ТРАДИЦИИ	223
Катастрофы не произошло	223
Литература 20-х годов	224
Литература 30-х годов	228
Советы библиотеки	235
Художественный мир	
Михаила Александровича Шолохова	235
«Я работал в жесткие годы»	235
Тихий Дон	237
История создания	237
Смысл названия и роль эпиграфов	239
Своеобразие жанра произведения	242
Творческий практикум	242
Время природное и время историческое в романе	244
Главный герой и система персонажей	248
«Мысль семейная» и «мысль народная» в романе	252
Семинар. Природа и человек в романе	255
Советы библиотеки	257

Художественный мир	
Андрея Платоновича Платонова	257
«Подчинил себя языку эпохи»	257
Усомнившийся Макар	260
«Что мне делать в жизни?..»	260
Образная система рассказа	262
Семинар. Слово Андрея Платонова	263
Творческий практикум	264
Котлован	264
Тайна языка	264
Своеобразие языка и стиля повести	265
Система образов повести	269
Коллективизация в повести	271
Образ ребенка. Смысл финала повести	272
Для самостоятельного чтения	274
Советы библиотеки	275
Художественный мир	
Михаила Афанасьевича Булгакова	275
«Я — мистический писатель»	275
Белая гвардия	277
Рождение романа и первые отклики	277
«Побеждающий облечется в белые одежды»	280
Говорящие краски	282
«И черные аккорды, и истрепанные страницы...»	283
Семинар. «...И судим был каждый по делам своим»:	
город и его жители	284
«...Стать бесстрастно над белыми и красными»	285
Сны и «завес Бога»	286
«Дни Турбиных»	288
Творческий практикум	289
Мастер и Маргарита	290
Замысел и название романа. Сюжетные линии	290
Творческий практикум	291
Роман в романе	291
Понтий Пилат	291
Воланд и его свита	292
Мастер и его роман	294
Семинар. «На свете счастья нет, но есть покой и воля» (А. С. Пушкин)	295

<i>Для самостоятельного чтения</i>	296
<i>Советы библиотеки</i>	296
ЛИТЕРАТУРА В ИЗГНАНИИ	297
Можно ли изгнать литературу?	297
Иван Алексеевич Бунин	300
Жизнь Арсеньева	300
«В поисках утраченного времени»	300
Чистый понедельник	303
Лирическая память писателя	303
«Трагедия несостоявшейся любви»	304
Иван Сергеевич Шмелев. Лето Господне	307
Марина Ивановна Цветаева. Лирика	309
«С этой безмерностью в мире мер»	309
«Невосстановимо хлещет стих»	313
«России меня научила революция»	315
Владимир Владимирович Набоков.	
Приглашение на казнь	318
«Оправдание поколения»	318
Магия «Грозы»	324
«Он создает своего читателя»	325
Казнь или освобождение?	327
Игра в «нетки»	329
Набоковское «зазеркалье»	330
Итоговый семинар. О художественных приемах поэзии и прозы	331
<i>Для самостоятельного чтения</i>	332
<i>Творческий практикум</i>	333
<i>Советы библиотеки</i>	333
ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА	
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ	
И ПОСЛЕВОЕННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ	334
Три потока военной прозы	334
«Окопная правда» в повести Виктора Некрасова	337
<i>Творческий практикум</i>	341
<i>Для самостоятельного чтения</i>	342
<i>Советы библиотеки</i>	342

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (Обзор)	343
Основные тенденции. Философско-эстетические искания	343
Символизм	348
«Поток сознания»	354
Концепция человека в зарубежной литературе XX века	357
Советы библиотеки	360

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

АВТОР — ОБРАЗ — ЧИТАТЕЛЬ	363
<i>Теоретический практикум</i>	<i>370</i>
Художественный мир Анны Андреевны Ахматовой	370
«Стихи, насыщенные временем»	370
«Пятое время года»	372
«Мне счастливой не бывать»	374
Реквием	377
«Я была тогда с моим народом»	377
<i>Теоретический практикум</i>	<i>379</i>
<i>Для самостоятельного чтения</i>	<i>380</i>
Советы библиотеки	380
Художественный мир Бориса Леонидовича Пастернака	381
«Собеседник рощ»	381
«И на мир он смотрит не только глазами поэта и прозаика, но и музыканта и художника»	385
<i>Теоретический практикум</i>	<i>389</i>
Доктор Живаго	389
История создания, публикации, восприятия	389
Главный герой в системе персонажей романа	391
Человек и история в романе	393
<i>Для самостоятельного чтения</i>	<i>400</i>
Советы библиотеки	400
Семинар. Живые традиции русской поэзии	400

Художественный мир	
Александра Исаевича Солженицына	401
Нобелевский лауреат	401
Один день Ивана Денисовича	403
Путь к читателю	403
«Свободный человек в условиях абсолютной несвободы»	405
Матренин двор	410
«Там — тема, здесь — чистая литература»	410
«Женщина любящая и страждущая»	411
«Связь и смысл ее жизни... пришли в движение»	413
<i>Творческий практикум</i>	415
<i>Для самостоятельного чтения</i>	415
<i>Советы библиотеки</i>	416
<i>Итоговый семинар. Автор биографический и автор как художественный образ.</i>	416
МИФ — ФОЛЬКЛОР — ЛИТЕРАТУРА	418
«Всё — миф»	418
Пророческий пафос повести Валентина Распутина	
«Прощание с Матёрой»	423
<i>Творческий практикум</i>	424
Сказка Василия Шукшина «До третьих петухов»	424
<i>Творческий практикум</i>	426
<i>Семинар. Миф и реальность в повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря»</i>	426
Художественный мир	
Иосифа Александровича Бродского	427
«Что сказать мне о жизни?»	427
<i>Советы библиотеки</i>	433
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	
МИР ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (Обзор)	434
Экзистенциализм	434
XX век — вторая половина	437
<i>Советы библиотеки</i>	444
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА:	
ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ.	445