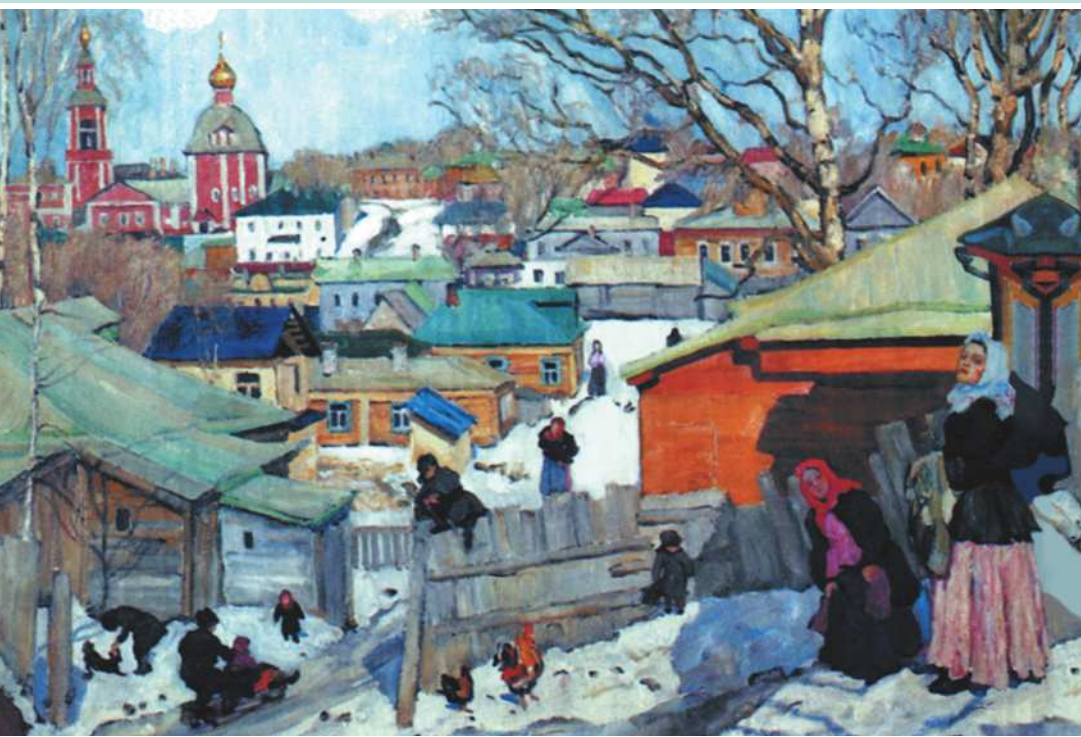




ЛИТЕРАТУРА



Часть 1

11

БАЗОВЫЙ
УРОВЕНЬ



ЛИТЕРАТУРА

11 класс

БАЗОВЫЙ УРОВЕНЬ

Учебник

В двух частях

Часть 1

Под редакцией В. П. Журавлева

Допущено
Министерством просвещения
Российской Федерации

12-е издание, стереотипное

Москва
«Просвещение»
2024

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

Авторы:

О. Н. Михайлов, И. О. Шайтанов, В. А. Чалмаев, Л. А. Смирнова,
А. М. Турков, В. П. Журавлев, А. М. Марченко, А. А. Михайлов,
Г. А. Белая, М. И. Свердлов

Составитель Е. П. Пронина

Учебник имеет **положительные** заключения **научной**
(заключение РАО № 909 от 19.11.2016 г.), **педагогической**
(заключение РАО № 680 от 21.11.2016 г.) и **общественной**
(заключение РКС № 386-ОЭ от 22.12.2016 г.) экспертиз.

На переплёте — репродукция картины К. Ф. Юона
«Весенний солнечный день», 1910 г.

На форзацах — репродукции картин К. Ф. Юона:
«Вид Троицкой лавры», 1916 г.
«Зимнее солнце», 1916 г.

Литература : 11-й класс : базовый уровень : учебник :
Л64 в 2 частях / О. Н. Михайлов, И. О. Шайтанов, В. А. Чалмаев
[и др.] ; под ред. В. П. Журавлева. — 12-е изд., стер. —
Москва : Просвещение, 2024. — 415, [1] с. : ил.
ISBN 978-5-09-112127-8.
Ч. 1. — 415, [1] с. : ил.
ISBN 978-5-09-112128-5.

Учебник знакомит выпускников с драматическими судьбами крупнейших русских и зарубежных писателей XX — начала XXI столетия. Интегрированный курс русского языка и литературы в 11 классе поможет старшеклассникам в понимании роли языка в жизни общества, роли слова в художественном произведении. Выполняя задания после каждой учебной темы, хорошо зная тексты художественных произведений, одиннадцатиклассники смогут создать различные по стилю и жанру сочинения — эссе, рефераты, аннотации, рецензии, грамотно составить тезисы, подготовить проект.

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

ISBN 978-5-09-112128-5 (ч. 1)
ISBN 978-5-09-112127-8

© АО «Издательство «Просвещение», 2014, 2019
© Художественное оформление.
АО «Издательство «Просвещение», 2014, 2019
Все права защищены

К читателю

Перед вами учебник литературы XX — начала XXI в. Он познакомит вас с шедеврами русской и зарубежной литературы, которые остались во времени и до сих пор волнуют нас, заставляют спорить... «Классика потому и классика, — говорил великий театральный режиссёр Г. А. Товстоногов, — что в каждую эпоху то или иное относимое к ней творение как бы поворачивается к людям новой своей гранью. Сокровищница мировой культуры — не этнографический музей, куда время от времени заглядывают, чтобы ощутить аромат старины, а нескудеющее духовное богатство, которым человечество владеет... Мы стремимся, чтобы классика, уча понимать прошлое, помогала нам жить, думать и строить будущее, ибо одно из оснований этого будущего — нравственное совершенствование человека».

Листая страницы учебника, вы войдёте в мир творчества очень непохожих, а порой и прямо противоположных один другому художников слова, с тем чтобы самостоятельно оценить то, что вам ближе, что вызывает ответное движение души, или то, что, возможно, от вас далеко и не трогает ваше сердце и ум.

Давайте вместе совершим краткое путешествие по этому известному и всё ещё полному загадок континенту, имя которому — мировая литература XX — начала XXI в. Своими корнями отечественная литература уходит в толщу народной мифологии, сказки (в которой «добру молодцу урок»), былин и «преданий старины глубокой», запечатлевая русский национальный характер, его широту, богатырскую удаль, способность к меткой шутке и в то же время добродушие, склонность к созерцательности и решительную потребность в идеале.

Героико-патриотическая поэзия Державина, всеохватность русской жизни и эллинская прозрачность Пушкина, романтизм Лермонтова, мифология Гоголя, космизм Тютчева, философские искания Толстого и Достоевского с их напряжённым осмыслением предназначения человека, тайны жизни и смерти наметили основную перспективу в движении нашей литературы как единого целого.

В начале XX столетия видно, какой сложный путь прошла мировая литература. Революция 1917 г., трагедия Первой миро-

вой войны, фашистское вторжение в страны Европы, выжегшее лучшие человеческие силы и лучшие земли наций, — все эти процессы особенно больно и жестоко ранили русскую литературу. Но она всегда поднималась, залечивала раны и несла надежды своим читателям, открывая трудные истины о возможностях человека, о его бытии. Неслучайно разносторонние искания отечественной литературы, её уникальные художественные достижения получили мировое признание.

В XXI в. человечество тоже поставлено перед выбором общей формы существования — война или мир? Воевать или строить общую культуру, в которой у каждой нации будет своё право и свой вклад?

И действительно, никогда ещё до XX в. идеи не распространялись так быстро, что их развитие невозможно удержать и проследить в рамках национальных границ. Литературные образы и сюжеты только успевали появиться на одном языке, как оказывалось, что и на других языках — в результате культурного воздействия — рождалось нечто схожее.

О литературе XX — начала XXI в. нельзя говорить, имея в виду отдельно взятые страны. Вот почему в этом учебнике вместе с отечественной литературой рассматриваются сходные явления мировой литературы.

Кратко расскажем о самом учебнике. Он состоит из обзорных и монографических глав. Обзорные главы характеризуют литературный процесс конкретной исторической эпохи начиная с 1920-х до начала 2000-х гг. Это позволит вам глубже постичь особенности того периода в развитии мировой литературы, в течение которого формировалось творчество того или иного писателя.

Обращаем ваше особое внимание на обзорную главу «Литература Великой Отечественной войны», написанную писателем Л. И. Лазаревым, хорошо знавшим таких поэтов, как Семён Гудзенко, Давид Самойлов, что ушли на фронт «такими молодыми». Главу отличает исповедальная искренность и особая достоверность очевидца.

В монографических разделах подробно рассказывается о биографии писателя, о его самовоспитании и духовном формировании. Ведь биография любого художника тесно связана с его творчеством, и знание её помогает понять истоки литературного пути автора, проследить историю создания произведения. В этих

же главах вам предлагаются образцы филологического анализа конкретных программных произведений.

А что же такое филологический анализ? Ведь филология в своём первичном значении не что иное, как деятельная любовь к слову, но к слову как к самостоятельному художественному достоянию. Этот учебник поможет вам создать различные по стилю и жанру сочинения — эссе, рефераты, аннотации, рецензии, грамотно составить тезисы, подготовить проект. Обновить приобретённые вами знания по русскому языку, особенно о своеобразии изобразительных средств в прозе и поэзии, вы сможете, прочитав статьи в первом разделе учебника по литературе, написанные выдающимися учёными-лингвистами В. В. Виноградовым, Н. М. Шанским, Г. О. Винокуром.

Эти разделы дадут вам ключ к открытию индивидуального стиля каждого поэта, прозаика, драматурга, разовьют вашу способность понять, как произведение создано, насколько гармонично построено, какими контрастами отмечено, по каким внутренним законам живёт.

В 11 классе вы завершаете своё школьное литературное образование, но авторы учебника хотят, чтобы вы не расставались с интересными книгами: стихами, рассказами, повестями, романами, чтобы в будущем вы смогли аргументированно высказать свою точку зрения на то или иное литературное произведение, просмотренные фильмы и спектакли.

Полученные на уроках знания вы сможете сделать деятельными, активными, если попытаетесь основательно ответить на вопросы, выполнить задания, предлагаемые в учебнике после изучения определённой темы, а также проявить свои творческие способности в организации литературных вечеров, конференций, семинаров и диспутов.

Успехов вам в постижении яркого и своеобразного мира русской и зарубежной литературы XX — начала XXI в.

Изучение языка художественной литературы

■ Анализ художественного текста. ■ Понятие поэтического языка

Изучение языка художественной литературы



Рост духовной культуры, выражаясь в изменениях языка, порождает вместе с тем обострённую требовательность и интерес к слову, к произведениям словесно-художественного творчества. В эпоху глубокого преобразования жизни общественная роль филологии как науки о языке и литературе, о словесной культуре народов, а также о методах истолкования литературных произведений становится особенно важной и влиятельной.

Понимание и толкование литературного текста — основа филологии и исследования духовной культуры. Путь к достижению полного и адекватного осмысления литературного произведения определяется тремя родственными дисциплинами: историей, языкознанием и литературоведением, их гармоническим взаимодействием.

История литературного языка обычно строится на материалах языка произведений крупнейших писателей. Это естественно. История русского литературного языка, будучи, по словам академика А. А. Шахматова, «историей развития русского просвещения», неразрывно связана с историей русской общественной мысли, историей русской науки, историей русского словесного искусства. Великие русские писатели «воплощают дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой». Изучение их языка ведёт к углублённому пониманию «духа народа», к пониманию общих закономерностей развития русской литературы и русского национального языка.

В изучении языка писателя заинтересовано и литературоведение. Творчество писателя, его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нём и через него могут быть постигнуты. Исследование стиля, поэтики писателя, его мировоззрения невозможно без основательного, тонкого знания его языка. Самый текст сочинений писателя может быть точно установлен и правильно прочитан только тем, кто хорошо знает или глубоко изучил язык писателя.

Можно уяснить влияние одного писателя на другого, можно со значительной вероятностью определить область, откуда происходил писатель, и говор, который отразился в его произведениях. Кроме того, изучение языка писателей известной эпохи даёт представление о грамматическом строении языка в эту эпоху. Для этого необходимо исследование языка писателей во всём его объёме и полноте с учётом различий, зависящих от разных периодов творчества писателя.

Проблема языка писателя тесно связывалась с проблемой жанров и типов речи литературных произведений. Язык драматурга, язык лирика, язык новеллиста или романиста различны по своему семантическому строю, стилистическим задачам, по своим конструктивным принципам. Эти различия в значительной степени зависят от специфических свойств разных жанров словесно-художественного творчества и разных типов художественной речи.

У некоторых литературоведов есть склонность рассматривать язык литературного произведения и язык писателя лишь как совокупность или сумму речевых средств изображения действительности и её характеров. По словам профессора Л. И. Тимофеева, «характер (как простейшая единица художественного творчества) и есть то целое, в связи с которым мы можем понять те средства, которые использованы для его создания, то есть язык и композицию». Только от характера литературовед может идти к пониманию всех средств художественного изображения. Анализ характеров будто бы уясняет все языковые и композиционные формы литературного произведения. От различий методов обрисовки характеров — лирического, эпического и драматического — зависят различия жанров литературной художественной речи. «В литературном произведении язык людей, в нём изображённых, прежде всего *мотивирован* теми *характерами*, с которыми он связан, свойства которых он индивидуализирует».

«Характер переходит в язык», определяя его особенности. «Язык есть часть характера». Ведь языковые особенности литературного произведения «художественно мотивированы теми характерами, которые в нём изображены». «Если речь персонажей индивидуализирована соответственно каждому данному характеру, то и речь автора в силу этого имеет индивидуализированный оттенок. Поскольку язык есть... практическое сознание человека, часть его характера, то эта индивидуализированность авторской речи создаёт представление о новом своеобразном характере,

о самом повествователе, который и выражает собой авторское отношение к жизни». Итак, сама авторская речь, являющаяся тем цементирующим материалом в языковой структуре произведения, который обуславливает его художественное единство, представляет собой «раскрытие определённого характера, характера повествователя как определённого типа».

В статье талантливого публициста или в речи яркого оратора мы также «имеем дело с ярко индивидуализированною речью, но речью, которая представляет собой непосредственное проявление яркой индивидуальности, яркого характера как личности. Она не ставит себе задачей раскрытие характера как обобщения, как художественного факта: она представляет собой проявление характера как факта жизни, а не как факта искусства».

«Язык художественно-литературного произведения может быть понят лишь в связи с той образной системой, которая лежит в основе произведения. Она определяет мотивировку и отбор лексических, интонационно-синтаксических, звуковых средств, при помощи которых создаётся тот или иной образ. В этом смысле язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения».

Другой известный учёный, Г. О. Винокур, выдвинул целый ряд проблем, которые стоят перед историей языка художественной литературы. Это проблема речевого построения художественного типа, проблема структуры диалога, вопрос о методах художественного использования живой русской речи в её профессиональных, социальных и диалектных проявлениях, проблема языка персонажей, «тронутой полукультурой», проблема «языковых масок», проблема стихотворного языка и др. Всё это «такие лингвистические проблемы, которые перерастают в проблемы искусствознания».

Г. О. Винокур в книге «Маяковский — новатор языка» изучал пути и методы формирования и применения Маяковским таких языковых средств, которые не даны непосредственно наличной традицией и вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей современного языкового выражения. Он внимательно описал сознательные языковые новшества Маяковского в области грамматических форм слов и словообразования; отмечаются приёмы смещения и перевода слов и форм слов из одних грамматических классов и категорий в другие; характеризуются применяемые Маяковским способы преобразования устой-

чивых выражений, разложения фразеологических сращений на составные части; каламбурные сдвиги как принцип фразового творчества; отмечаются некоторые синтаксические приёмы, направленные на ослабление «формальных связей слов» за счёт семантических.

«Словоновшество» Маяковского — это только частный случай в числе различных способов уйти от шаблонной, бессодержательной и условной «поэтичности», это — проявление его борьбы с мещанством и эстетизмом. Вообще же стиль Маяковского, целиком пронизанный стихией устного, и притом преимущественно *громкого* устного слова, «фамильярной демократической городской» речи, стремится к преодолению разрыва между общерусским языком как достоянием национальным и тем литературным и особенно поэтическим употреблением русского языка, которого Маяковский был свидетелем.

Язык поэзии Маяковского, по определению профессора Винокура, — это «язык городской массы, претворивший художественную способность фамильярно-бытовой речи в собственно поэтическую ценность и в средство громкой публичной беседы с современниками о чувствах, мыслях и нуждах гражданина, строящего и отстаивающего свой национально-государственный быт».

Распространено убеждение, что всякое крупное произведение искусства должно пройти через очищающий фильтр истории и как-то отстояться во времени, прежде чем оно может быть всесторонне понятно.

В. В. Виноградов

Анализ художественного текста

Сложен и многоцветен мир слов, их сочетаний в нашем повседневном общении. Но ещё более сложными оказываются языковые явления тогда, когда они попадают в бурную стихию художественного текста, получают особые эстетические функции, становятся фактами одного из самых действенных и специфических искусств — литературы.

Языковые явления в художественных произведениях всегда предстают перед нами иными, чем в речевом обиходе. Это объясняется не только тем, что они окрашиваются в них различными переносно-метафорическими и стилистическими оттенками и сплавляются выражаемой писателем идеей в единую образную

систему. На страницах художественного текста мы постоянно встречаемся также и с такими словами и оборотами, с такими языковыми формами и категориями, которые нашему современному обыденному общению (или уже, или ещё) совершенно не свойственны.

Именно поэтому в процессе рассмотрения художественной литературы приобретает такое большое значение лингвистический анализ, основанный на учёте нормативности и исторической изменчивости литературного языка, с одной стороны, и чётком разграничении и верной оценке индивидуально-авторских и общеязыковых фактов — с другой.

Важность лингвистического анализа художественного текста для понимания его идейно-художественных особенностей, т. е. того, что вскрывается во всём многообразии и сложности литературоведами и стилистами, является первостепенной. Ведь для того чтобы изучить идейное содержание какого-нибудь произведения, его художественную особенность, отличающие его от других произведений, для того чтобы правильно воспринять художественное произведение как информативное и образное целое, доставляющее эстетическое удовольствие, воспитывающее чувства и развивающее мышление, трогающее ум и сердце, надо это произведение просто прежде всего правильно понимать.

Без верного, однозначного, адекватно-непротиворечивого понимания литературного текста (как, между прочим, всякого другого речевого произведения) не может быть никакой речи ни о его анализе с идейной точки зрения, ни о его филологической оценке в ряду иных. Именно такое понимание художественного текста как той или иной информации, выраженной определёнными языковыми средствами, и даёт нам его лингвистический анализ. По своему характеру, глубине и объёму он, естественно, может быть самым разным в зависимости от времени написания произведения, от его жанрово-прозапоэтической принадлежности, индивидуальных художественных особенностей речевой практики писателя, его литературной школы и учителей, стилистических пристрастий и т. д.

Если основная задача литературоведческого анализа — изучение литературного произведения как факта истории общественной мысли, а основная задача стилистического анализа — изучение приёмов индивидуально-авторского использования языковых средств, то важнейшей целью лингвистического анализа является

выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых фактов в их значении и употреблении, причём лишь постольку, поскольку они связаны с пониманием литературного произведения, как такового.

Как язык является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является фундаментом его литературоведческого и стилистического изучения. Только после него можно переходить к серьёзному рассмотрению идейного содержания и художественных особенностей литературного произведения в их синтетическом историко-филологическом единстве.

Лингвистический анализ художественного текста абсолютно необходим потому, что язык любого литературного произведения — от маленького лирического стихотворения до романа-эпопеи — является многоплановым и разнослойным, в силу чего содержит в своём составе нередко такие речевые инкрустации, без знания которых либо просто непонятно, о чём говорится, либо складывается искажённая картина образного характера слов и выражений, художественной ценности и новизны используемых языковых фактов, их отношения к современной литературной норме и т. д.

Особенно важным и первоочередным лингвистический анализ литературного произведения оказывается тогда, когда художественный текст написан в прошлом веке или ранее и содержит в большом количестве не только поэтические инновации, стилистически или социально-диалектно ограниченные факты языкового стандарта и ненормированной речевой периферии, но и устаревшие факты, относящиеся как к общему языку, так и к русской художественной (особенно стихотворной) речи XVIII—XX вв. Совершенно обязательным здесь является уяснение семантических и стилистических свойств устаревших языковых явлений и всякого рода индивидуально-авторских новообразований.

Тем самым лингвистический анализ художественного текста включает в первую очередь определение лингвистической сущности:

1) устаревших слов и оборотов, т. е. лексических и фразеологических архаизмов и историзмов (особенно внимательно должны быть проанализированы среди этих явлений архаизмы семантические);

2) непонятных фактов поэтической символики;

3) устаревших и окказиональных перифраз;

4) незнакомых современному носителю русского литературного языка диалектизмов, профессионализмов, арготизмов и терминов;

5) индивидуально-авторских новообразований в сфере семантики, словообразования и сочетаемости;

6) ключевых слов разбираемого текста как художественного целого с тем или иным конкретным содержанием;

7) устаревших или ненормативных фактов в области фонетики, морфологии и синтаксиса.

Осознание и характеристика названных явлений в пределах того или иного произведения и составляют содержание лингвистического анализа художественного текста. Таким образом, предметом лингвистического анализа является языковой материал текста. Вопрос о том, как при выражении определённого содержания в образной системе он используется художником слова, относится уже к ведению анализа стилистического. Правда, исследование языкового материала художественного текста и его использования в эстетических целях, т. е. лингвистический анализ и анализ стилистический, нередко идут — что естественно — рука об руку, образуя комплексный лингвостилистический анализ того, чем и как создаётся неповторимая оригинальность литературного произведения. Более того, у лучших учёных нашего времени (например, у М. П. Алексеева, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Л. В. Щербы) лингвистическое и стилистическое рассмотрение художественного произведения осуществляется в большом культурно-историческом и литературном контексте, включает в себя также и необходимые элементы литературоведческого анализа. В таком случае перед нами уже то, что с полным правом можно назвать филологическим анализом, синтезирующим в себе все знания и достижения языкознания, стилистики и литературоведения. Непревзойдённым образцом такого всестороннего и глубокого филологического анализа является, пожалуй, разбор академиком М. П. Алексеевым стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», составляющий 272 страницы его одноимённой книги.

В рамках этого многоаспектного анализа художественного текста лингвистический анализ выступает как исходная позиция филолога, первая ступенька настоящего познания литературного произведения как определённой информации и образной системы, подлинно научного его истолкования, лишённого субъективно-оценочных и конъюнктурных моментов.

Лингвистический анализ, как и всякий другой, нисколько не разрушает синтеза филологического восприятия художественного текста. Напротив, он позволяет видеть картину эстетического целого в её истинном свете, такой, какой создавал её и хотел, чтобы воспринимали, писатель. Ведь не секрет, что, во-первых, родившись как воплощение авторского замысла, художественное произведение начинает нередко жить совершенно иной жизнью (ср. «Парус» М. Ю. Лермонтова), а во-вторых, не менее часто сознательно «осовременивается» последующими поколениями или сознательно «лично» истолковывается читателем.

Анализ художественного текста может быть разной глубины и проникновения, но тот научный поиск, которым он является, всегда начинается с замедленного чтения литературного произведения под лингвистическим «микроскопом». Оно выявляет неясные и трудные места текста, наиболее горячие его коммуникативные точки, его индивидуальные особенности как художественного единства. Оно является отправным пунктом подчас очень долгого и тяжёлого пути научного исследования конкретного литературного произведения, первой зацепкой, которая даёт возможность заглянуть в святая святых художественного текста, как такового. Замедленное чтение литературного произведения лингвистически вооружённым взглядом — первая ступенька лингвистического анализа художественного текста.

Замедленное чтение как начало анализа и последующая работа над текстом имеют как образовательный, так и обучающий и развивающий характер. Оно воспитывает и лингвистически, и методически, поскольку не только вырабатывает у обучаемого умения и навыки лингвистического комментария как методического приёма, но и даёт необходимые знания для самостоятельного проведения настоящего лингвистического анализа, глубокого и всестороннего научного исследования текста.

Н. М. Шанский

Понятие поэтического языка

<...> Поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности. Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого

единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения. <...>

Во-первых, в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мёртвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроемной основой: *певец* — это тот, кто *поёт*. Но что значит *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путём объяснить невозможно: это слово с основой непроемной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолировано, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, слово *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа («душа поёт», «кровь поёт» и т. п.), поэтическое вдохновение («Муза поёт»), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: «Исступлённо *запели* смычки») [«В ресторане»] и т. д. Ср., например, обычную связь слов, обозначающих *слёзы* и *дождь*: «Сквозь ресницы шелковые // Проступили две *слезы*... // Иль то *капли дождевые* // За-чинающей грозы?..» (Тютчев) [«В душном воздухе молчанье...»]; «На родину тянется *туча*, // Чтоб только *поплакать* над ней» (Фет) [«Из дебрей туманы несмело...»]; «И ничего не разрешилось // Весенним *ливнем* бурных *слёз*» (Блок) [«Я помню длительные муки...»]; «Своими горькими *слезами* // Над нами плакала *весна*» (он же) [«Своими горькими слезами...»] и т. д.

Это, конечно, касается и грамматических категорий. Слово, имеющее только множественное число, способно в поэзии, независимо от своего реального значения, быть носителем образа множественности, неодушевлённое слово женского рода — носителем женского образа и т. д. Здесь разрыв между «техническим» и «живым» значением языковых фактов в принципе уничтожается.

Это было бы невозможно, если бы, во-вторых, в поэтическом языке не преодолевалось также различие между теми фактами, которые входят в самую систему языка, и теми фактами, которые остаются достоянием внесистемной речи, так называемые говоренья (*la parole*). Порядок слов в русском языке по большей части не создаёт различий, которые могли бы иметь чисто грамматическое значение. Но в поэтическом языке *весёлый день* и *день весёлый*, *смелый воин* и *воин смелый*, *бой идёт* и *идёт бой* — существенно различные синтагмы, потому что они могут быть применены для выражения различного поэтического содер-

жания. Значение слова *чистый* не зависит от того, каков исчерпывающий список существительных, употребляющихся с этим прилагательным в общем языке. Здесь нужно избежать лишь смешения таких групп словосочетаний, как, например, *чистая вода*, с одной стороны, и *чистый вздор* — с другой. Но в поэтическом языке в принципе каждое слово есть член того или иного сращения, обладающего единством смысла: очевидно, что *туча плачет* и *душа плачет*, *скрипка плачет* и *весна плачет* — это совсем разные образы, имеющие общее единое основание в буквальном значении слова *плачет*. Поэтому *чистая вода* и *чистая слеза* также могут представлять собой разные типы словосочетания в языке поэзии. <...>

В тесной связи со всем сказанным стоит то свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, т. е. его обычная обращённость на само себя. Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом — то шуткой, то глубоким раздумием.

Сравним в притче Сумарокова: «Сокровище моё! Куда *сокрылось* ты?» [«Скупой»]. В «Дикарке» Островского: «*Вешается* на шею женатому! У! *Повеса*, право *повеса*!» В «Дачниках» Горького: «О Марфа, Марфа! Ты *печёшься* о многом — оттого-то у тебя всё *перепекается* или *недопечено*...» Замечательны слова Аркадия в «Отцах и детях»: «Не находите ли вы <...> что *ясень* по-русски очень хорошо назван? Ни одно дерево так не сквозит на воздухе, как он». В особенности интересно следующее рассуждение Матвея Кожемякина у Горького [«Жизнь Матвея Кожемякина»]:

«Вспомнилось, как однажды слово „гнев“ встало почему-то рядом со словом „огонь“ и наполнило усталую в одиночестве душу угнетающей печалью.

„*Гнев*, — соображал он, — *прогневаться*, *огневаться*, — вот он откуда, гнев, — из *огня*! У кого *огонь* в душе горит, тот и *гневен* бывает. А я бывал ли *гневен*-то? Нет во мне *огня* <...>“».

Излишне добавлять, что этимологически нет никакой связи между словами *ясень* и *ясно*, *гнев* и *огонь*. <...>

Г. О. Винокур

Язык литературы



1. Какие произведения, изученные вами ранее, запомнились своим удивительным и своеобразным художественным языком?
2. Что вы можете сказать об индивидуальном стиле писателей-классиков XIX в.? Ответ аргументируйте конкретными примерами.
3. Кого из писателей XIX—XX вв. вы можете назвать автором языковых новшеств? Приведите примеры авторских неологизмов.
4. Вспомните, какие писатели в своих произведениях часто употребляют лексические и фразеологические архаизмы, историзмы. Прочитайте строки, подтверждающие ваш ответ.
5. Можете ли вы ответить на вопрос: в чём сходство и различия между лингвистическим и стилистическим анализом художественного произведения?
6. Приведите пример филологического анализа любимого вами прозаического или стихотворного произведения, сделанного профессиональным филологом. Что открыл для вас в произведении автор аналитической работы?

Из мировой литературы

- Недолгое прощание с XIX веком. ■ Поэзия Т.-С. Элиота: «Люди 14 года».
- Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение».
- Ф. Кафка. «Превращение»: абсурд бытия



Прощание с XIX веком длилось сравнительно недолго, так как резкой границей между прошедшим и вновь наступившим столетиями стала Первая мировая война, разразившаяся в августе 1914 г. Она разом взорвала мир, который до того пытались реформировать постепенно.

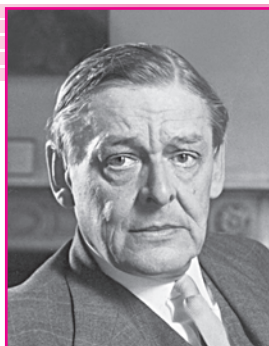
Поэзия Т.-С. Элиота: «Люди 14 года»

Мы хорошо знаем, что литература должна «отражать» действительность. Однако у литературы есть и другая способность, или функция: она не только отражает, но она и прогнозирует события. В древности поэта считали пророком. Пророческим даром обладает и современная литература. Из глубины сравнительно спокойного и благополучного XIX столетия она различила гул надвигающейся катастрофы.

Самым острым историческим слухом наделены французская символическая поэзия и русский роман. Они-то и оказали наибольшее влияние на литературу XX в. в тот момент, когда она только формировалась. Под влиянием французов начал свой творческий путь Т.-С. Элиот.

Томас Стернз Элиот (1888—1965) родился и провёл юность в США, но большую часть жизни прожил в Англии. Он начинал в русле **европейского авангарда**, обновляя форму и веря в то, что только небывалая форма способна передать чувство небывалой действительности. В зрелые годы Элиот принял католическое вероисповедание и стал убеждённым сторонником **традиции в искусстве**. В течение десятилетий как поэт и критик Элиот оставался законодателем классического вкуса в Англии.

Накануне Первой мировой войны Т.-С. Элиот написал и в 1915 г. опубликовал стихотворение «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Оно передаёт то ощущение тревоги и отчаяния, которое



носились в предвоенном воздухе. Итоговой для этого периода стала поэма «Бесплодная земля» (1921). Если в стихотворении речь идёт о состоянии и состоятельности современной личности, то в поэме будет взят гораздо более общий — *мифологический* — план событий: речь пойдёт о состоянии мира, поражённого бесплодием.

Прочитаем и прокомментируем наиболее важные фрагменты этого большого стихотворения. Вспомним его название: Love Song of J. Alfred Prufrock. На какой лад оно настраивает? Традиционная лирическая тема — любовь. Поэтически возвышенное имя — Альфред. В Англии оно имеет и вполне конкретную ассоциацию: так звали самого популярного поэта второй половины XIX в., позднего романтика — Альфреда Теннисона. Элиот всегда не любил романтиков, считая, что собственные чувства они торопливо подставляли на место не замеченной ими реальности.

Есть что-то непоэтически чопорное в упоминании этого второго инициала — Дж.: Джон, Джеймс? И есть что-то противоречащее романтической гармонии в тяжёлом звучании фамилии — Пруфрок. Она падает, подобно камню (*rock* — камень, скала; не первая ли это мысль о каменной бесплодной пустыне, которой Элиот посвятит свою послевоенную поэму?), и разрушает мирное течение любовной песни ещё до того, как она началась.

Стихотворение разделено на главки. В первой обозначено место действия. Оно то же самое, что и у французских символистов, — современный город в состоянии болезни и неприкаянности:

Ну что же, я пойду с тобой,
Когда под небом вечер стихнет, как больной
Под хлороформом на столе хирурга;
Ну что ж, пойдём вдоль малолюдных улиц —
Опилки на полу, скорлупки устриц
В дешёвых кабаках, в бормочущих притонах,
В ночлежках для ночей бессонных:
Уводят улицы, как скучный спор,
И подведут в упор
К убийственному для тебя вопросу...
Не спрашивай о чём.
Ну что ж, давай туда пойдём.

В гостиной дамы тяжело
Беседуют о Микеланджело.

Перевод А. Сергеева

Во второй главке мы продолжаем путешествие по городу в ожидании вопроса: «Туман своею жёлтой шерстью трётся о стекло, / Дым своей жёлтой мордой тычется в стекло...» Жёлтый туман, жёлтые дым, фонари...

- *В стихах кого из русских символистов звучат строки: «В соседнем доме окна жёлты...»? Каков эмоциональный смысл городской, электрической (адской?) желтизны?*

Колорит туманного, мглистого вечера властвует и в третьей главке, где снова возникает мотив вопроса. Он видится ещё в будущем, как будто есть время подготовиться: «Будет время, будет время...» И затем снова звучит уже знакомый нам рефрен о дамах, что беседуют о Микеланджело.

- *Что может означать этот повторяющийся рефрен? Вносит ли имя гениального художника какой-то оттенок, скажем, духовного или просветляющего начала в эту картину тусклой повседневности? Скорее, наоборот: оно само поглощается ею и забалтывается в гостиных.*

Всё ещё есть время — для вопроса? Чтобы задать вопрос, требуется смелость, решимость. Есть ли она у героя?

И конечно, будет время
Подумать: «Я посмею? Разве я посмею?»
Время вниз по лестнице скорее
Зашагать и показать, как я лысею, —
(Люди скажут: «Посмотрите, он лысеет!»)
Мой утренний костюм суров; и твёрд воротничок,
Мой галстук с золотой булавкой прост и строг —
(Люди скажут: «Он стареет, он слабеет!»)

Разве я посмею
Потревожить мирозданье?
Каждая минута — время
Для решенья и сомненья, отступленья и терзанья.

Всё отчётливее звучит сомнение: «Разве я посмею?» Не такой была моя жизнь, проведённая в хорошем обществе и в соблюдении правил, чтобы я осмелился сделать что-то нарушающее всеобщий порядок, чтобы я потревожил мирозданье. И со сле-

дующей строфы возможность, видевшаяся в будущем времени, смещается в прошлое (это особенно очевидно в английском оригинале: «For I have known them all already, known them all...»):

Я знаю их уже давно, давно их знаю —
Все эти утренники, вечера и дни,
Я жизнь свою по чайной ложке отмеряю,
Я слышу отголоски дальней болтовни —
Там под рояль в гостиной дамы спелись.
Так как же я осмелюсь?
И взгляды знаю я давно,
Давно их знаю,
Они всегда берут меня в кавычки,
Снабжают этикеткой, к стенке прикрепляя,
И я, пронзён булавкой, корчусь и стенаю.
Так что ж я начинаю
Окурками выплёвывать свои привычки?
И как же я осмелюсь?

Герой сознаёт, что ему нужно было бы быть совсем другим и иметь совсем другой опыт, чтобы осмелиться.

■ *Какие образы связаны с жизненным опытом героя, не способного на решительный поступок?*

Только в воображении (и в сослагательном наклонении) герой рискует покинуть пределы буржуазной гостиной и вырваться на простор — к морю, в память мифологических событий, где промелькнёт образ Иоанна Предтечи, одного из тех, кто решился, кто осмелился. А потом имя библейского Лазаря, восставшего из мёртвых, имя Гамлета, который тоже решился. Эти образы звучат укором современной человеческой несостоятельности.

О быть бы мне корявыми клешнями,
Скребущими по дну немого моря!

.....

А вечер, ставший ночью, мирно дремлет,
Оглажен ласковой рукой,
Усталый... сонный... или весь его покой
У наших ног — лишь ловкое притворство...

Так, может, после чая и пирожного
Не нужно заходить на край возможного?
Хотя я плакал и постился, плакал и молился
И видел голову свою (уже плешистую) на блюде,
Я не пророк и мало думаю о чуде;
Однажды образ славы предо мною вспыхнул,
И, как всегда, Швейцар, приняв моё пальто, хихикнул.
Короче говоря, я не решился.

И так ли нужно мне, в конце концов,
В конце мороженого, в тишине,
Над чашками и фразами про нас с тобой,
Да так ли нужно мне
С улыбкой снять с запретного покров,
Рукою в мячик втиснуть шар земной,
И покатить его к убийственному вопросу,
И заявить: «Я Лазарь и восстал из гроба,
Вернулся, чтоб открылось всё, в конце концов», —
Уж так ли нужно, если некая особа,
Поправив шаль рассеянной рукой,
Вдруг скажет: «Это всё не то, в конце концов,
Совсем не то».

.....

Нет! Я не Гамлет и не мог им стать;
Я из друзей и слуг его, я тот,
Кто репликой интригу подтолкнёт,
Подаст совет, повсюду тут как тут,
Услужливый, почтительный придворный,
Благонамеренный, витиеватый,
Напыщенный, немного туповатый,
По временам, пожалуй, смехотворный —
По временам, пожалуй, шут.

Но что это был за вопрос, который так и не осмелился задать Альфред Дж. Пруфрок? Можно идти от названия стихотворения и сказать, что оно представляет собой несостоявшуюся любовную песнь, произнесённое объяснение. Жизнь, прожитая без поступка, без дерзновения. Мечты, оставшиеся в юности и погибшие. Но можно предположить и другую вечную ситуацию: герой не решился стать вопросом для мироздания, не озадачил мир своим явлением.

Для творчества Т.-С. Элиота всегда характерен **максимально широкий круг ассоциаций**. Некоторые из них очевидны, другие таются лишь как возможность. Стихотворение начиналось в городе, впервые увиденном глазами французских символистов, а продолжилось в викторианской гостиной. История не решившегося на поступок или на любовное объяснение героя — какая типично русская история: то ли лишний человек, то ли чеховский герой, которого среда заела! Кстати сказать, стихотворение написано в момент наибольшего увлечения в Англии Чеховым. Однако вся эта по-современному обычная история построена как *мифологическое событие*, поставлена в один ряд с героями Библии и Шекспира.

В финале стихотворения — в финале жизни — Пруфрок поглощён вечной стихией, которая зачаровала и уничтожила его.

Я старею... я старею...
Засучу-ка брюки поскорее.
Зачешу ли плешь? Скушаю ли грушу?
Я в белых брюках выйду к морю, я не трушу.
Я слышал, как русалки пели, теща собственную душу.
Их пенье не предназначалось мне.
Я видел, как русалки мчались в море
И космы волн хотели расчесать,
А чёрно-белый ветер гнал их вспять.
Мы грезили в русалочьей стране,
И, голоса людские слыша, стонем,
И к жизни пробуждаемся, и тонем.

Романтические иллюзии, воздушные замки оказались доступнее герою с романтическим именем Альфред, чем реальная жизнь. Реальности — людских голосов — испугался лирический герой, так и не решившийся стать человеком, обрести себя в действии.

Размышляем о прочитанном



1. Какой поэтический опыт мог приобрести Т.-С. Элиот у французских символистов? Какими их открытиями он воспользовался в собственной поэзии?
2. Какую функцию выполняют здесь культурные и мифологические ассоциации: они возникают по контрасту с современностью или для того, чтобы придать ей высокий смысл и достоинство?



Проследите движение лейтмотивов в тексте Элиота. Установите мифологические (библейские, античные) ассоциации. Какую роль они играют в формировании литературного мифа?

Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение»

Первая мировая война положила предел традиции военной *героики* в западной литературе. Объявление войны в августе 1914 г. ещё сопровождалось всеобщим энтузиазмом, приветствовалось торжественными стихами и статьями, провозглашавшими: «Мы едины в своей ненависти к врагу»; «Мы рвёмся в бой»; «Мы готовы принести себя в жертву»; «Павшие солдаты не будут забыты»; «Солдат и поэт теперь одно, и героизм — больше, чем просто слово». Многие верили тогда, что с началом боёв наступил новый, героический период истории, что сами они и их товарищи призваны стать борцами за правое дело, спасителями свободы. Война воспринималась как весть о грядущей великой эпохе, требующая обновления общества, перерождения человека.

Но чем дольше продолжалась война, тем меньше оставалось поводов для героических порывов в стихах и прозе. Применение особо эффективных средств поражения (дальнобойной артиллерии, авиации, танков, отравляющих газов), затяжной характер боёв (многомесячное сидение в окопах, сменяющееся многомесячными кровопролитными наступлениями и отступлениями), невероятная массовость сражений и тяжесть потерь — всё это подрывало самые основания военно-патриотической литературы и вело к *дегероизации* войны.

Окончательный перелом произошёл в 1916 г. — после сражений на реке Сомме и при Вердене: потеряв убитыми и ранеными два миллиона человек, противники остались на прежних позициях. До Соммы ещё можно было выразить общее настроение в стихотворной молитве о самопожертвовании. «Господи, помоги мне умереть со славой», — написал один английский поэт накануне наступления, в первый же день которого он был убит. Но после этих страшных сражений стала гораздо уместнее молитва об избавлении от войны, о забвении и дезертирстве, прозвучавшая в одном из стихотворений **Зигфрида Сассуна**: «Иисус, пошли мне сегодня рану!»

Первой поэтической реакцией на ужасы войны, ещё не виданные в истории, был вопль боли и гнева. Линия фронта разделяла поэтов-солдат, поэзия их объединяла. Английские *«окопные поэты»* пытались прокричать слова правды. Чтобы их услышали, они писали об агонизирующих телах, разлагающихся трупах, растущих горах мертвецов, разъятых останках, разбросанных вдоль траншей. Характерно, что одно из таких страшных описаний **Уилфред Оуэн** заканчивает яростным выпадом против классической культуры: если бы ты всё это видел, обращается он к читателю,

Мой друг, тебя бы не прельстила честь
Учить детей в воинственном задоре
Лжи старой: Dulce et decorum est
Pro patria mori.

Перевод М. Зенкевича

Саркастически цитируя оду Горация «К римскому юношеству» («И честь и радость — пасть за отечество» — *пер. А. Семёнова-Тян-Шанского*), Оуэн внушает читателю: правда — это то, что мы, солдаты, испытываем на фронте, а не то, чему тебя учили книги и школа.

В это же время немецкие *экспрессионисты* ломали стиховые размеры, отказывались от рифм, отбрасывали синтаксические и логические связки, чтобы вместить в поэтическую строку полностью отчаяния и страха:

Небо пошло на тряпки,
На бойне ужаса забивают слепцов.
«Август Штрамм».

Перевод В. Топорова



Эрих Мария Ремарк (1898—1970) попал на фронт семнадцатилетним юношей, был пять раз ранен и чудом остался жив. Его военный опыт был значительно более и страшнее, чем у других писателей «потерянного поколения», что он в полной мере использовал в своей знаменитой книге. Именно умением говорить на языке опыта и фактов Ремарк покориł читателей: они увидели в его романе не только мощный антивоенный памфлет, но и по-

дробный, точный документ. Успех книги был беспрецедентным: за год её тираж только в одной Германии составил более миллиона экземпляров.

Потребовалось десять лет, чтобы отойти от первого потрясения и осмыслить испытанное на войне. Тогда-то почти одновременно, в 1929 г., появились основные романы о войне и «потерянном поколении»: **«Смерть героя» Ричарда Олдингтона, «Прощай, оружие» Эрнеста Хемингуэя, «Сарторис» Уильяма Фолкнера, «На Западном фронте без перемен» Эриха Марии Ремарка.**

■ **«Потерянное поколение»** — это выражение американской писательницы Гертруды Стайн, подхваченное Хемингуэем и ставшее крылатым, относится к ветеранам Первой мировой, вернувшимся с войны, но не сумевшим освободиться от неё и приспособиться к мирной жизни.

Уже названия романов были говорящими: в словах «Смерть героя» слышалась горькая, обличающая насмешка над лживой патриотической риторикой, в словах «Прощай, оружие!» — *анти-военный пафос*. Самое многозначное и интригующее из этих названий оказалось у романа Ремарка — «На Западном фронте без перемен». Есть здесь и ирония: когда гибнет главный герой романа, с фронта передают именно эту стандартную сводку. Есть и антивоенный пафос — призыв к таким «переменам», которые раз и навсегда положат войнам конец. Но важнее другое: слова «без перемен» указывают на способ повествования и философский смысл романа.

Сюжет книги лишён традиционного *линейного развития* и *перипетий*: от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. Весь ужас повествования в том, что оно движется по кругу, замкнуто в безысходном чередовании одного и того же: тыл — передовая, затишье — бой, наступление — отступление. «Заевший», «буксующий» мотор сюжета не оставляет читателю ни малейшей надежды на прорыв, на победу или даже поражение. Вот и в финале романа сказано, что главный персонаж погиб в октябре 1918 г., но не сказано, что через месяц был заключён мир. Понятие «мир» в контексте «Западного фронта...» представляется чем-то несбыточным, возможным только в мечтах: кажется, что фронт будет всегда «без перемен», что война никогда не кончится. Цель автора — чтобы с этим ощущением читатель и за-

крыл книгу. И чтобы, закрыв книгу, он задумался над философским смыслом этих простых слов — «без перемен».

Если в душах и головах людей не произойдёт «перемен», внушает автор, то «мир» будет только затишьем перед очередным боем в нескончаемой войне. Вслед за солдатами Первой мировой люди должны ощутить момент истины: «...теперь мы кое-что поняли, мы словно вдруг прозрели». Вот Ремарк описывает атаку: «Сжавшись в комочек, как кошки, мы бежим, подхваченные этой неудержимо увлекающей нас волной, которая делает нас жестокими, превращает нас в бандитов, убийц, я сказал бы — в дьяволов, и, вселяя в нас страх, ярость и жажду жизни, удесатеряет наши силы, волной, которая помогает нам отыскать путь к спасению и победить смерть». «Волна» атаки «удесатеряет» силы — но для чего? Чтобы победить французов? Нет. Чтобы спастись. Это не война немцев против французов и англичан, это война жизни со смертью.

Отныне смерть угрожает не только отдельной личности, миллионам отдельных личностей — она угрожает всему человечеству. Вина за это лежит не только на отдельных политиках, тысячах отдельных политиков, а на всей человеческой цивилизации: «Как же бессмысленно всё то, что написано, сделано и передумано людьми, если на свете возможны такие вещи! До какой степени лжива и никчёмна наша тысячелетняя цивилизация, если она даже не смогла предотвратить эти потоки крови...»

Война, потрясшая Европу, показала: слова и вещи совсем не таковы, какими их видели раньше. Атака — это бегство «вперёд». Храбрость — это десятикратный страх. Всё теперь наоборот: прежние ценности обесценились, прежние пустяки наполнились смыслом. «Высокое» и «низкое» поменялись местами: если кто-то толкует о «высоких чувствах», то надо понимать, что это низкая ложь.

В словах воодушевления «старшие» видели своё «благое дело», а оказалось, что эти слова были преступлением, — и не только потому, что они разошлись с действительностью. Обратим внимание, как рассказчик-солдат обличает тех, кто остался в тылу: «Они всё ещё писали статьи и произносили речи, а мы уже видели лазареты и умирающих; они всё ещё твердили, что нет ничего выше, чем служение государству, а мы уже знали, что страх смерти сильнее». Для тех, кто «кое-что понял» в этой войне, *параллелизм* «их» слов и солдатского реального опыта есть *причинная связь*: статьи наполняют лазареты, проповеди о слу-

жении государству чреватy смертью. Пока немецкие ораторы утверждают, что «права» Германия, а французские ораторы — что «права» Франция, эти мнения стравливают людей и оплачивают их кровью. Пафос речей о «юных героях» убивает обыкновенных юнцов. Для рассказчика, простого солдата Пауля Боймера, старые слова не менее опасны, чем новейшие виды оружия: «Я вижу, что лучшие умы человечества изобретают оружие, чтобы такое длилось подольше, и находят слова, чтобы ещё более утончённо оправдать всё это». Если, по определению одного из персонажей романа, война есть «что-то вроде лихорадки», то бактерии этой страшной болезни скрываются в высоких словах.

■ Роман *«На Западном фронте без перемен»* как энциклопедия смерти.

Всё сделано Ремарком, чтобы заразить читателей ужасом смерти. Сухим языком хирурга или патологоанатома он классифицирует виды ранений, случаи смертей и формы останков. Приём *остранения* должен усилить впечатление. Ужасы войны показаны в восприятии Пауля Боймера как нечто странное, непостижимое: «Рядом со мной одному ефрейтору оторвало голову. Он пробегает ещё несколько шагов, а кровь из его шеи хлещет фонтаном»; «Двоих буквально разнесло на клочки; Тьяден говорит, что теперь их можно было бы соскрести ложкой со стенки окопа и похоронить в котелке. Третьему оторвало ноги вместе с нижней частью туловища. Верхний обрубок стоит, прислонившись к стенке траншеи, лицо у убитого лимонно-жёлтого цвета, а в бороде ещё тлеет сигарета. Добравшись до губ, огонёк с шипением гаснет».

А жизнь? Она теплится в том, от чего словесная культура всегда отворачивалась, чего старалась не замечать: в физиологии еды и естественных отправлениях организма («Сейчас наши желудки набиты фасолью с мясом, и все мы ходим сытые и довольные»). В том, что считалось стыдным и дурным: в похоти, сквернословии, мародёрстве («Кто не похабничает, тот не солдат»). Окружённая смертью, жизнь вынуждена сжаться до животного инстинкта самосохранения, который заставляет тело мобилизовать все свои ресурсы: «Для солдата желудок и пищеварение составляют особую сферу, которая ему ближе, чем всем остальным людям»; «Мы словно альпинисты на снежных вершинах, — все функции организма должны служить только сохранению жизни».

Солдат выворачивает культуру наизнанку — иначе ему не выжить. Противоядием от смертельно опасных высоких слов становится похабщина, поддерживающая слабое тепло жизни. «Когда кто-то умирает, о нём говорят, что он „прищурил задницу“, и в таком же тоне говорят обо всём остальном» — почему? Так жизнь держит оборону: «Это спасает нас от помешательства. Воспринимая вещи с этой точки зрения, мы оказываем сопротивление».

И всё же есть одно-единственное высокое слово, сохранившее свой жизнеутверждающий смысл на передовой. Это «товарищество», освящающее «телесный низ» солдатской жизни. Только слепившись в коллективное тело, маленькие человечки войны могут противостоять смерти. Более того: фронтовое братство возвышает души над страшной прагматикой войны. Оно «очищает» всё «грязное»: даже в мародёрстве и блуде, как в сказочных приключениях, проявляется взаимовыручка друзей, даже совместное сидение в отхожем месте становится праздником весёлого солдатского трёпа. Курение же и еда превращаются в таинственный ритуал дружбы — вопреки аду войны: «Теперь у некоторых из них тлеют на лице красные точки. От них мне становится отраднее на душе: как будто в тёмных деревенских домах загорелись маленькие окна, говорящие о том, что за их стёклами находятся тёплые, обжитые комнаты»; «С наших рук капает жир, наши сердца так близко друг к другу, и в этот час в них происходит то же, что и вокруг нас: в свете неяркого огня от сердца к сердцу идут трепетные отблески и тени чувств».

И всё же на Западном фронте всё остаётся «без перемен»: жизнь вновь и вновь терпит поражение. Весёлые приключения друзей и забавные эпизоды боевой жизни нарочно ведут читателя по ложному следу — внушают ему надежду на благополучный исход, хотя бы для Пауля и его товарищей. Тем труднее мириться с каждой новой смертью: один за другим перебита вся рота, погибает даже самый живучий из всех — умница и проныра Катчинский... Автор не щадит читателя, воздействует на него *шоком* внезапной развязки: в последнем абзаце сообщается о смерти самого Пауля Боймера. Так роман превращается в повествование от имени мертвеца, в свидетельство с того света.

А если бы Пауль остался жив? Эпиграф подсказывает: он всё равно стал бы жертвой войны. Он и его товарищи не могут вернуться с войны, даже если их миновали пуля и снаряд. Для них война продолжается — «без перемен»: «Первый же разорвавшийся

снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну»; «Нам уже не возродиться». Роман Ремарка есть реквием по «потерянному поколению», обращённый к современникам и потомкам, — чтобы это не повторилось.

Л. Гинзбург: суждение «блокадного» человека о «потерянном поколении»

Роман Ремарка — «типичное проявление того индивидуалистического пацифизма, который стал реакцией на Первую мировую войну. Люди этих лет (особенно западные) не хотели понимать, что социальная жизнь есть взаимная социальная порука. <...> Мы же знали, что про тот день, когда любого из нас убьёт гитлеровским осколком, — где-нибудь будет сказано: „Ленинград под вражескими снарядами жил своей обычной трудовой и деловой жизнью“. Зато каждый здесь говорил: мы окружаем Харьков, мы взяли Орёл. <...> За формулами суммированных действий — тысячи единичных людей, которые в них участвовали, погибли и не пожнут плодов. А за ними — ещё миллионы, которые не участвовали, но плоды пожнут. Что за дело до этого погибающим и зачем это им? Незачем. <...> Но это нужно живому. Живые питаются кровью. Одни как паразиты, другие как честные гости на пиру, ответившие предложением собственной крови».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Военная тема в литературе:

«окопные поэты»

героика

остранение

шок

экспрессионисты

дегероизация

обман читательских ожиданий

антивоенный пафос

Проверка памяти



Поэты-солдаты: Зигфрид Сассун, Уилфред Оуэн, Август Штрамм.

Писатели «потерянного поколения»: Эрнест Хемингуэй, Ричард Олдингтон, Уильям Фолкнер.

Размышляем о прочитанном

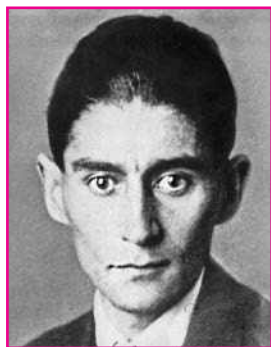


1. Как роман Ремарка обманывает читательские ожидания? С какой целью?
2. Найдите в тексте романа примеры остранения. Какие другие приёмы используются писателем? С какой целью?
3. Какие ценности Л. Гинзбург противопоставляет пессимизму «потерянного поколения»?

Творческое задание



Найдите в тексте статьи определение «потерянное поколение». Подумайте, можно ли его применить к тому поколению людей в нашей стране, которое прошло Великую Отечественную войну. Если нет, то почему?



Ф. Кафка. «Превращение»: абсурд бытия

Не без невольного изумления в наши дни читаешь слова Франца Кафки, обращённые к отцу: «Ты... истинный Кафка по силе, здоровью, аппетиту, громкогласию, красноречию, самодовольству, чувству превосходства над всеми, выносливости, присутствию духа, знанию людей, известной широте натуры...» Кажется, будто произошла ошибка в употреблении понятия. Дело в том, что для нашего сознания имя «Кафка» стало нарицательным. «Кафка» и «аппетит», «Кафка» и «самодовольство» — эти слова кажутся несовместимыми. Зато мы говорим «как у Кафки», когда хотим передать ощущение *жизни как кошмара*, ощущение *абсурдности бытия*.

Философ Вальтер Беньямин находил в судьбе австрийского писателя, пражского еврея **Франца Кафки** (1883—1924), «чисто кафкианскую иронию судьбы»: человек, до конца жизни прослуживший чиновником страхового ведомства, «ни в чём так не был убеждён, как в абсолютной ненадёжности всех и всяческих гарантий». Парадоксальным образом писательская сила Кафки коренилась в его житейской слабости и неуверенности. «Он голый среди одетых, — писала о нём женщина, которую он любил, —

Милена Есенская. — Франц не умеет жить. Франц неспособен жить. Франц никогда не выздоровеет. Франц скоро умрёт». Кафка во всём сомневался — в том числе и в своём писательском даре: перед смертью он просил писателя Макса Брода уничтожить все неопубликованные рукописи (к счастью, тот нарушил волю покойного). Но зато немного найдётся книг, которые в такой же степени владели умами читателей XX в., как странные творения Кафки.

Одним из самых удивительных произведений Кафки является рассказ «**Превращение**» (1916). Удивительно уже первое предложение рассказа: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». О превращении героя сообщается без всякого введения и *мотивировки*. Мы привыкли, что фантастические явления мотивируются сновидением, но первое слово рассказа, как назло, — «проснувшись». В чём причина столь невероятного происшествия? Об этом мы так и не узнаем.

Но удивительнее всего, по замечанию Альбера Камю, *отсутствие удивления* у самого главного героя. «Что со мной случилось?»; «Хорошо бы ещё немного поспать и забыть всю эту чепуху», — поначалу досадует Грегор. Но вскоре смиряется со своим положением и обликом — панцирно-твёрдой спиной, выпуклым чешуйчатым животом и убогими тонкими ножками.

■ Страшная проза Кафки

■ Известно высказывание Л. Н. Толстого о прозе Л. Андреева: «Он пугает, а мне не страшно». Кафка, напротив, никого не хочет пугать, но читать его страшно. В его прозе, по словам Камю, «безмерный ужас порождается... умеренностью». Чёткий, спокойный язык, как ни в чём не бывало описывающий портрет на стене, вид за окном, увиденные глазами человека-насекомого, — это *остранение* пугает гораздо больше, чем крики отчаяния.

Почему Грегор Замза не возмущается, не ужасается? Потому что он, как и все основные персонажи Кафки, с самого начала не ждёт от мира ничего хорошего. Превращение в насекомое — это лишь *гипербола* обычного человеческого состояния. Кафка как будто задаётся тем же вопросом, что и герой «Преступления

и наказания» Ф. М. Достоевского: «вошь» ли человек или «право имеет»? И отвечает: «вошь». Более того: реализует метафору, превратив своего персонажа в насекомое.

Гипербола и *реализованная метафора* здесь не просто приёмы — слишком личный смысл в них вкладывает писатель. Не случайно так похожи фамилии Замза и Кафка. Хотя в разговоре со своим другом Янухом автор «Превращения» и уточняет: «Замза не является полностью Кафкой», но всё же признаёт, что его произведение «бестактно» и «неприлично», потому что слишком автобиографично. В своём дневнике и «Письме отцу» Кафка подчас говорит о себе, о своём теле почти в тех же выражениях, что и о своём герое: «Моё тело слишком длинно и слабо, в нём нет ни капли жира для создания благословенного тепла»; «Я вытягивался в длину, но не знал, что с этим поделаться, тяжесть была слишком большой, я стал сутулиться; я едва решался двигаться». На что более всего похож этот автопортрет? На описание трупа Замзы: «Тело Грегора... стало совершенно сухим и плоским, и это по-настоящему стало видно только теперь, когда его уже не приподнимали ножки...»

Превращением Грегора Замзы доведено до предела авторское ощущение трудности бытия. Человеку-насекомому непросто перевернуться со спины на ножки, пролезть в узкую дверную створку. Прихожая и кухня становятся для него почти недостижимыми. Каждый его шаг и манёвр требуют огромных усилий, что подчеркнуто подробностью авторского описания: «Сперва он хотел выбраться из постели нижней частью своего туловища, но эта нижняя часть, которой он, кстати, ещё не видел, да и не мог представить себе, оказалась малоподвижной; дело шло медленно». Но таковы и законы кафкианского мира в целом: здесь, как в кошмарном сне, отменён автоматизм естественных реакций и инстинктов. Персонажи Кафки не могут, как Ахиллес в известной математической загадке, догнать черепаху, не в состоянии пройти из пункта А в пункт В. Им сложно управляться со своим телом: в рассказе «На галёрке» ладоши у хлопающих «на самом деле — как паровые молоты». Весьма характерна загадочная фраза в дневнике Кафки: «Его собственная лобная кость преграждает ему дорогу (он в кровь разбивает себе лоб о собственный лоб)». Тело здесь воспринимается как внешнее препятствие, едва ли преодолимое, а физическая среда — как чуждое, враждебное пространство.

Превращая человека в насекомое, автор выводит ещё одно неожиданное уравнение. Даже после того, что с ним случилось, Грегор продолжает мучиться прежними страхами — как бы не опоздать на поезд, не потерять работу, не просрочить платежи по семейным долгам. Человек-насекомое долго ещё беспокоится, как бы не прогневить управляющего фирмы, как бы не огорчить отца, мать, сестру. Но в таком случае — какое же мощное давление социума испытывал он в своей былой жизни! Его новое положение оказывается для Грегора едва ли не проще прежнего — когда он работал коммивояжёром, содержал своих родных. Свою печальную метаморфозу он воспринимает даже с некоторым облегчением: с него теперь «снята ответственность».

Мало того что общество воздействует на человека извне («И почему Грегору суждено было служить в фирме, где малейший промах вызывал сразу самые тяжкие подозрения?»), оно ещё внушает чувство вины, воздействующее изнутри («Разве её служащие были все как один прохвосты, разве среди них не было надёжного и преданного человека, который, хоть он и не отдал делу несколько утренних часов, совсем обезумел от угрызений совести и просто не в состоянии покинуть постель?»). Под этим двойным прессом не так уж «маленький человек» далёк от насекомого. Ему только и остаётся забиться в щель, под диван, — и так освободиться от бремени общественных обязанностей и повинностей.

А что же семья? Как родные относятся к ужасной перемене, происшедшей с Грегором? Ситуация *парадоксальна*. Грегор, ставший насекомым, понимает родных ему людей, старается быть деликатным, чувствует к ним, вопреки всему, «нежность и любовь». А люди даже не стараются его понять. Отец с самого начала проявляет враждебность по отношению к Грегору, мать растерянна, сестра Грета старается проявить участие. Но это различие реакций оказывается мнимым: в конце концов семья объединяется в общей ненависти к уродцу, в общем желании избавиться от него. Человечность насекомого, животная агрессия людей — так привычные понятия превращаются в собственную противоположность.

Кафка — отцу

Автобиографический подтекст «Превращения» связан с отношениями Кафки и его отца. В письме к отцу сын признаётся, что тот внушал ему «неописуемый ужас»: «...мир делился для меня

на три части: один мир, где я, раб, жил, подчиняясь законам, которые придуманы только для меня и которые я, неведомо почему, никогда не сумею соблюсти; в другом мире, бесконечно от меня далёком, жил Ты, повелевая, приказывая, негодую, что твои приказы не выполняются; и, наконец, третий мир, где жили остальные люди, счастливые и свободные от приказов и повиновения».

Финал рассказа философ Морис Бланшо назвал «верхом ужасного». Получается своего рода *пародия* на *happy end*: Замза полны «новых мечтаний» и «прекрасных намерений», Грета расцвела и похорошела — но всё это благодаря смерти Грегора. Сплочённость возможна только против кого-то, того, кто более всего одинок. Смерть одного ведёт к счастью других. Люди питаются друг другом. Перефразируя Т. Гоббса («человек человеку — волк»), можно так сформулировать тезис Кафки: человек человеку — насекомое.

Л. Гинзбург о трагическом в мире Кафки

«Классическая трагедия и трагедия последующих веков предполагала трагическую вину героя или трагическую ответственность за свободно им выбираемую судьбу. XX век принёс новую трактовку трагического, с особой последовательностью разработанную Кафкой. Это трагедия посредственного человека, бездумного, безвольного... которого тащит и перемалывает жестокая сила».

В рассказе о человеке-насекоме многое удивляет. Но ни *разрыв логических связей*, ни отсутствие мотивировки, ни пугающая странность гипербола, реализованных метафор, парадоксов — всё это не исчерпывает глубины кафкианского абсурда. Любая интерпретация Кафки сталкивается с неизбежным противоречием (предложенная выше, конечно, не исключение) — загадки без ключа. Так, «Превращение» походит на притчу, аллегорический рассказ — по всем признакам, кроме одного, самого главного. Все толкования этой притчи так и останутся сомнительными; это принципиально *необъяснимая аллегория, притча с изъятым смыслом*. Но в этом нет произвола: писатель точно подмечает провалы смысла в реальном, окружающем нас мире.

Русский философ Владимир Вейдле о притчах Кафки

«Чем дальше мы продвигаемся в чтении... тем больше убеждаемся, что перед нами развёртывается прозрачная аллегория, которой вот-вот мы угадаем смысл. Этот смысл, он нам нужен, мы его ждём, ожидание нарастает с каждой страницей, книга становится похожей на кошмар за минуту перед пробуждени-

ем, — но пробуждения так и не будет до конца. Мы обречены на бессмыслицу, на безысходность, непробудную путаницу жизни; и в мгновенном озарении вдруг мы понимаем: только это Кафка и хотел сказать».

Круг понятий и проблем

Кафкианский «абсурд»:

жизнь как кошмар

необъяснимая аллегория

отсутствие мотивировки

притча с изъятым смыслом

Приёмы «абсурдного» стиля:

остранение

гипербола

разрыв логических связей

парадокс

обман читательских ожиданий

Размышляем о прочитанном



1. Согласны ли вы с предложенной в статье интерпретацией рассказа Кафки? Можете ли вы предложить своё объяснение ключевых эпизодов: семья и управляющий впервые видят человека-насекомое; ранение Грегора яблоком; Грегор и скрипка.
2. В чём причина смерти Грегора?
3. В чём проявляется «понимание» Грегора и «непонимание» домашних?
4. Кто из персонажей рассказа лучше других понимает Грегора? Обоснуйте свой ответ.

Творческие задания



1. Сравните зачин «Превращения» Кафки с зачином «Носа» Н. В. Гоголя. Каковы сходство и различия в использовании писателями фантастического элемента?
2. Сравните «Превращение» с рассказом А. П. Чехова «Человек в футляре». Каковы сходство и различия в изображении писателями жизненного абсурда?
3. Сравните «Превращение» и стихотворение Н. Олейникова «Таракан». В чём сходство этих произведений и в чём различие?

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

- Характер литературных исканий.
- Направление философской мысли начала века.
- Своеобразие реализма



Русская литература конца XIX — начала XX в. сложилась в неполные три десятилетия (1890—1910-е гг.), но пришла к удивительно ярким, самостоятельным по значению достижениям. В этот период Л. Н. Толстой завершил роман «Воскресение», создал драму «Живой труп» и повесть «Хаджи-Мурат». На рубеже веков вышли в свет едва ли не самые замечательные произведения А. П. Чехова: прозаические «Дом с мезонином», «Ионыч», «Человек в футляре», «Дама с собачкой», «Невеста», «Архирей» и др. и пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад». В. Г. Короленко написал повесть «Без языка» и работал над автобиографической «Историей моего современника». В момент зарождения новейшей поэзии были живы многие её предтечи: А. А. Фет, Вл. С. Соловьёв, Я. П. Полонский, К. К. Случевский, К. М. Фофанов. Молодое поколение авторов было кровно связано с русской классической литературой, однако по ряду объективных причин проложило свой путь в искусстве.

В результате октябрьских событий 1917 г. жизнь и культура России претерпели трагические катаклизмы. Интеллигенция в большинстве своём не приняла революцию и вольно или невольно уехала за границу. Изучение творчества эмигрантов надолго оказалось под строжайшим запретом. Первую попытку принципиально осмыслить художественное новаторство рубежа веков предприняли деятели Русского зарубежья.

Н. А. Оцуп, некогда соратник Н. С. Гумилёва, ввёл в 1933 г. (парижский журнал «Числа») многие понятия и термины, широко признанные в наше время. Эпоху Пушкина, Достоевского, Толстого (т. е. XIX столетие) он уподобил открытиям Данте, Петрарки, Боккаччо и назвал отечественным **«золотым веком»**. Последовавшие за ним «как бы стиснутые в три десятилетия явления, занявшие, например, во Франции весь девятнадцатый и начало двадцатого века» именовал **«серебряным веком»** (ныне пишется без кавычек, с большой буквы).

Оцуп установил сходство и различие двух пластов поэтической культуры. Они были сближены «чувством особенной, трагической ответственности за общую судьбу». Но смелые провидения «золотого века» сменились в период «всё и всех поглотившей революции» «сознательным анализом», сделавшим творчество «ближе к автору».

В столь образном сопоставлении немало прозорливого, прежде всего влияние революционных потрясений на литературу. Оно, разумеется, было совсем не прямым, а весьма своеобразным.

Россия начала XX в. пережила, как известно, три революции (1905—1907 гг., Февральскую и Октябрьскую 1917 г.) и предшествовавшие им войны — Русско-японскую (1904—1905), Первую мировую (1914—1918). В бурное и грозное время противоборствовали три политические позиции: сторонников монархизма, защитников буржуазных реформ, идеологов пролетарской революции. Возникли неоднородные программы кардинальной перестройки страны. Одна — «сверху», средствами «самых исключительных законов», приводящих «к такому социальному перевороту, к такому перемещению всех ценностей... какого ещё не видела история» (П. А. Столыпин). Другая — «снизу», путём «ожесточённой, кипучей войны классов, которая называется революцией» (В. И. Ленин). Русскому искусству всегда были чужды идеи любого насилия, как и буржуазного практицизма. Не принимались они и теперь. Л. Толстой в 1905 г. предчувствовал, что мир «стоит на пороге огромного преобразования». Изменению «форм общественной жизни» писатель предпослал, однако, духовное самоусовершенствование личности.

Стремление к творческому преображению мира. Ощущение всеобщей катастрофичности и мечта о возрождении человека предельно обострились у младших современников Л. Толстого. Спасение усматривалось не «сверху» и тем паче не «снизу», а «изнутри» — в нравственном преображении. Но в кризисную эпоху значительно ослабела вера в возможную гармонию. Вот почему «сознательному анализу» (Н. Оцуп) заново подвергались вечные проблемы: смысла жизни и духовности людей, культуры и стихии, искусства и творчества... Классические традиции развивались в новых условиях разрушительных процессов.

«Высшие вопросы», по мысли И. Бунина, «о сущности бытия, о назначении человека на Земле» приобрели редкий драматизм.

Писатель осознавал свою «роль в людской безграничной толпе». Позже он пояснил эту точку зрения: «Мы знаем дворян Тургенева и Толстого. Но нам нельзя судить о русском дворянстве в массе, так как и Тургенев, и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры». Утрата «оазисов» (с ними — крупной личности героя) означала необходимость «погружения» в однообразное существование той или иной общности «серединных» (Л. Андреев) людей. Потому созрело желание найти некую потаённую силу противодействия их инертному состоянию. Напряжённым вниманием к обыденному течению дней и способностью уловить в его глубинах светлое начало обладали художники Серебряного века.

И. Анненский очень точно определил истоки такого поиска. «Старым мастерам», считал он, было присуще чувство «гармонии между элементарной человеческой душой и природой». А в своей современности выделил противоположное: «Здесь, напротив, мелькает „я“, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нём, „я“ — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...» В столь разрежённой, холодной атмосфере Анненский тем не менее усмотрел тягу к «творящему духу», добывающему «красоты мыслью и страданием».

Так и было в литературе рубежа веков. Её создатели мучительно переживали стихию измельчения, расточения жизни. Б. Зайцева угнетала загадка земного существования: оно «в своём безмерном ходе не знает ни границ, ни времени, ни любви, ни даже, как казалось иногда, и вообще какого-нибудь смысла» (рассказ «Аграфена»). Близость всеобщей гибели («Господин из Сан-Франциско»), ужас и от скудного «мира бывания», и от «вселенной, которую мы не постигаем», донёс до читателей И. Бунин. Л. Андреев изобразил устрашающую, роковую фигуру: неумолимый «Некто в сером» ненадолго зажигает свечу «Жизни человека» (название пьесы) и гасит её, равнодушный к страданиям и прозрениям.

- Каковы истоки связей и различий между русской литературной классикой и художественной словесностью начала века?
- Как сочетались трагические и оптимистические мотивы в литературе начала века?

Самые мрачные картины просветлял, однако, «творящий дух». Тот же Андреев писал: «...для меня воображение всегда было выше сущего, и самую сильную любовь я испытал во сне...», поскольку реальная красота — «моменты, далеко разбросанные в пространстве и времени». Путь к подлинному бытию лежал через самоуглубление художника. Произведения Бунина пронизаны, по его признанию, «тайным безумием» — «неразрешающимся чувством несказанной загадочности прелести» земного царства. А болезненно ощущавший «Погибшую силу» (название рассказа) А. Куприн открыл душевную энергию, которая возносила «в бесконечную высь человеческую личность». В сокровенных сферах индивидуального мировосприятия росла вера в несленные ценности жизни.

Творческое преображение действительности ещё более зримо проступало в поэзии начала века. И. Анненский пришёл к верному наблюдению: «Границы между реальным и фантастическим для поэта не только утоньшились, но местами стали вовсе прозрачными. Истина и желания нередко сливаются для него свои цвета». В раздумьях многих талантливых художников эпохи находим сходные мысли.

■ Прочитайте статьи И. Анненского «Бальмонт-лирик», «Три социальные драмы», подумайте, как в них раскрыта душа человека и своеобразие литературы начала века.

А. Блок услышал в «безвременье» начала века «дикий вопль души одинокой, на миг повисшей над бесплодьями русских болот». Заметил, однако, и жажду «огня для своей чуть тлеющей души». Поэт воспел «Я, в котором, преломляясь, преображается реальность».

Такой дар Блок почувствовал в стихах Ф. Сологуба, К. Бальмонта и др. А. Ф. Сологуб писал: «Искусство наших дней... стремится преобразить мир усилием творческой воли...» Новейшая поэзия поистине была рождена этим побуждением.

Литературные искания сторонников революционного движения. В начале XX в. возникло и совершенно иное направление литературы. Оно было связано с конкретными задачами социальной борьбы. Такую позицию отстаивала группа «пролетарских поэтов». Среди них были интеллигенты (Г. Кржижановский, Л. Радин, А. Богданов), рабочие и вчерашние крестьяне (Е. Нечаев,

Ф. Шкулёв, Евг. Тарасов, А. Гмырёв). Внимание авторов революционных песен, пропагандистских стихов было обращено к тяжёлому положению трудящихся масс, их стихийному протесту и организованному движению. Были воспеты победа «молодой рати» (Л. Радин), «пламя борьбы» (А. Богданов), разрушение «рабского здания» и вольное будущее (А. Гмырёв), подвиг «бестрепетных воинов» (Евг. Тарасов). Разоблачению «хозяев жизни», защите большевистской идеологии активно содействовали остросатирические басни и «манифесты» Д. Бедного.

Произведения такой идейной ориентации содержали немало реальных фактов, верных наблюдений, экспрессивно передавали некоторые общественные настроения. Однако сколько-нибудь значительных художественных достижений здесь не было. Главенствовало притяжение к политическим конфликтам, а развитие личности подменялось идеологической подготовкой к участию в классовых боях. Трудно не согласиться с самокритичным признанием Евг. Тарасова: «Мы не поэты — мы предтечи...»

Путь к искусству лежал через постижение многоплановых отношений людей, духовной атмосферы времени. И там, где конкретные явления как-то увязывались с этими проблемами, рождалось живое слово, яркий образ. Это начало было свойственно целому ряду произведений, созданных революционно настроенными писателями: рассказам «Пески» (получил высшую оценку Л. Толстого), «Чибис», роману «Город в степи» А. Серафимовича, повестям А. Чапыгина, К. Тренёва, В. Шишкова и др. Показательно, однако, что интересные страницы произведений были посвящены острым нравственным ситуациям, далёким от пролетарской борьбы. А сама борьба отражалась весьма схематично.

Дух времени неизмеримо глубже проявлялся при воплощении субъективно-авторских мироощущений. Об этом очень хорошо сказал М. Волошин: «История человечества... предстанет нам в совершенно ином и несравненно более точном виде, когда мы подойдём к ней изнутри, разберём письмена той или иной книги, которую мы называем своей душой, сознаём жизнь миллиардов людей, смутно рокотавшую в нас...»

Для художников начала века преодоление всеобщего разобщения и дисгармонии восходило к духовному возрождению человека и человечества.

Направление философской мысли начала века. Русская порубежная философия тяготела к сходным идеалам.

Л. Толстой незадолго до смерти сделал такую запись: «...нужно связать эту жизнь со всею бесконечною жизнью, следовать закону, обнимающему не одну эту жизнь, но всю. Это даёт веру в будущую жизнь». В своём страстном влечении к «вечно далёкому совершенству» писатель опирался на мудрость христианства и многих восточных вероучений. Так устанавливалось сближающее все народы стремление к очистительной любви и способность прозреть высшую истину, «свет Бога» в душе.

Болезненная реакция на социальную борьбу, на призывы к насилию породила неорелигиозные искания эпохи. Проповедям классовой ненависти были противопоставлены христианские заветы Добра, Любви, Красоты. Так проявилось стремление ряда мыслителей найти в учении Христа путь к спасению современного им человечества, трагически разобщённого и отчуждённого от вечных духовных ценностей. Так был воспринят предшествующий опыт отечественных философов — Н. Ф. Фёдорова (1829—1903) и особенно Вл. С. Соловьёва (1853—1900).

«Благая весть» Христа привела Фёдорова к убеждению: «сыны человеческие» смогут стать «воссоздателями» разрушенной связи поколений и самой жизни, превратив «слепую силу» природы в сознательное творчество гармоничного духа. Соловьёв защищал идею воссоединения «омертвелога человечества» с «вечным божественным началом». Достичь такого идеала, считал он, возможно силой разных прозрений — в религиозной вере, высоком искусстве, совершенной земной любви. Концепции Фёдорова и Соловьёва сложились в XIX в., но основные их труды появились на рубеже двух столетий.

«Религиозный ренессанс» определил деятельность целого ряда философов нового времени: Н. А. Бердяева (1879—1948), С. Н. Булгакова (1871—1944), Д. С. Мережковского (1866—1941), В. В. Розанова (1856—1919), Е. Н. Трубецкого (1863—1920), П. А. Флоренского (1882—1937) и многих других. Всех их согревала грёза о приобщении слабого, заблудшего человека к Божественной истине. Но каждый высказал своё представление о таком подъёме.

Мережковский верил в спасительность «откровения христианства в русской, может быть, и во всемирной культуре». Он мечтал о создании на земле небесно-земного царства, основанного на принципах Божественной гармонии. Поэтому звал интеллигенцию к религиозному подвижничеству во имя грядущего.

«Новое сознание» Бердяев понимал как внутреннее «слияние с Христом» отдельной личности и народа в целом. Тайна любви к Богу раскрывалась в достижении «вечной совершенной индивидуальности», иначе, полного преображения человеческой души.

Розанов ратовал за обновление церкви. В учении Бога Сына он увидел тесную связь с реальными запросами земной жизни. Поэтому считал необходимым изжить христианский аскетизм, сохранив духовность заветов Христа. Скоро, однако, Розанов отказался от своей идеи, назвав «безумием» собственные усилия «разрушить» исторически сложившуюся церковь.

Разочарование в социальной деятельности (С. Булгаков, Н. Бердяев начинали с марксистских идей, Д. Мережковский — с народнических упований) привело к мечте о «религиозной общности» (Д. Мережковский). Она, думалось мыслителям, способна разбудить сонную душу современников, нравственно преобразить страну.

■ Что сближало искания религиозных мыслителей рубежа веков?

Целые поэтические объединения тяготели к своим кумирам: символисты — к Соловьёву, многие футуристы — к Фёдорову. А. Ремизов, Б. Зайцев, И. Шмелёв и другие совершенно самостоятельно стремились постичь глубины заповедей Христа. Большинство же писателей вне специальных изысканий в области религии пришли к созвучным с неохристианскими идеалам. В тайниках одинокой противоречивой души открывалось подспудное стремление к совершенной любви, красоте, гармоническому слиянию с Божественно прекрасным миром. В субъективном опыте художника обреталась вера в нетленность этих духовных ценностей.

Равнение на творческую способность, разгадывающую за внешней реальностью скрытый высший смысл бытия, стало общим для литературы рубежа веков. Такой поиск сблизил её разные направления¹, по-своему постигавшие связь между существованием отдельной личности и «бесконечной жизнью» (Л. Толстой).

На этом пути искусство слова не было исключением. В музыке, живописи, театре созрели аналогичные тенденции.

¹ Имеются в виду реализм и модернизм, о них см. с. 140.

Своеобразие реализма

Общими процессами в искусстве начала века объяснялось и размежевание литературных кругов, и внутреннее их сближение. С начала 1890-х гг. группа символистов провозгласила своё полное неприятие современного им реализма, ошибочно отождествив его с материализмом и объективизмом. С тех пор и началось противоборство двух художественных направлений. Модернисты подозревали чуждых себе писателей (даже самых одарённых, скажем И. Бунина) в неспособности проникнуть в сущность явления, в сухо-объективистском отражении жизни. Реалисты отрицали «тёмный набор» мистических понятий, изощрённые формы новейшей поэзии.

При всём различии между собой обе группы полемистов были несправедливы друг к другу. Более того, не вызывает сомнения, что по своему глубинному смыслу творческие поиски и тех и других обладали общей устремлённостью (о ней будет сказано ниже).

Молодой реализм порубежной эпохи обладал всеми признаками преобразующегося, ищущего и обретающего истину искусства. Причём его создатели шли к своим открытиям путём субъективных мироощущений, раздумий, мечтаний. Эта особенность, рождённая авторским восприятием времени, определила отличие реалистической литературы начала нашего столетия от русской классики.

Прозе XIX в. всегда был свойствен образ человека, если не адекватный идеалу писателя, то воплощавший заветные его мысли. Из произведений новой поры почти исчез герой — носитель представлений самого художника. Тут чувствовалась традиция Н. В. Гоголя, а особенно А. П. Чехова.

Вспомним, Чехов не раз признавался в своей склонности к «жизни ровной, гладкой, обыкновенной, какова она есть на самом деле». И говорил, что в ней «нет сюжетов, в ней всё смешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным». «Смешанным» оказался и внутренний облик персонажей писателя. В. И. Немирович-Данченко, один из первых постановщиков чеховских пьес, назвал основные их черты: «простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окружённые будничной обстановкой», сочувствие «не этим людям, а через них неясной мечте».

В творчество младших современников Чехова «шагнуло» следующее поколение его героев: «средней руки» интеллигенты,

офицеры низших чинов, солдаты, крестьяне, босяки... О зыбкости их внутреннего состояния с одинаковой болью, хотя и по-разному писали А. Куприн, И. Бунин, М. Горький, Л. Андреев, А. Ремизов, Б. Зайцев. «Скверно ли пахнет, грязно ли — иди на блюдай. Не пристанет, а живых документов не огребёшь лопа-той», — советовал Куприн, ссылаясь на опыт Чехова.

Образно определил А. Блок трагедию людей, запечатлённую Л. Андреевым (рассказ «Ангелочек»): в теле «необъятной серой паучихи-скуки» «сидит заживо съеденный ею нормальный человек». «Заживо съеденными» выглядят большинство персонажей не только Андреева. Сонность, отчуждённость души от мира многократно усилились и, в отличие от произведений Чехова, стали привычными, незаметными. По наблюдению Андреева, каждый второй нёс в себе «холодную золу и пепел». Куприн увидел «непроницаемую преграду, которая вечно стоит между двумя близкими людьми», Бунин — «тёмное, слепое и непонятное» в обывденном.

Мрачные впечатления побудили писателей обратиться к загадкам самой природы человека. Социально-психологические истоки его поведения отнюдь не замалчивались. Но оно было соотнесено с подсознательными процессами: влиянием «силы плоти» «на силу духа» (Куприн), столкновением разума и инстинкта (Андреев), инстинкта и интеллекта (Горький), одухотворённой души и бездушного механизма (Бунин). Извечно люди обречены на смутные, спутанные переживания, что влечёт к печальной и горькой судьбе. Зайцев сопереживал душам, сжигаемым «кровавой своей любовью», так непохожей на высокое чувство. У Андреева есть раздумье о «людях-щепках», бездумно плавающих над «бездонными глубинами». Пёстрый, изменчивый, прекрасный и ужасный мир оставался загадкой для героев порубежной прозы. Немудрено, что в произведениях пролился поток раздумий, предчувствий, исходящих от самого художника.

Предельно разрослось авторское начало в повествовании. У этих истоков началось обновление жанровых и стилевых структур. План событий, общения персонажей был всемерно упрощён, иногда едва обозначен (см. «Поединок» Куприна, «Деревню» Бунина, «Фому Гордеева» Горького). Зато пределы душевной жизни раздвинуты, сопровождаются утончённым анализом внутренних состояний персонажа. Нередко поэтому воспроизведение нескольких месяцев, даже дней разрасталось до крупных повество-

ваний («Гранатовый браслет» Куприна, «Братья» Бунина, «Голубая звезда» Зайцева). Сложные темы, будто требующие развёрнутого воплощения, представляли в «скупой» форме, так как трудные проблемы определены от лица писателя или выражены символизацией явлений («Господин из Сан-Франциско» Бунина, «Жизнь Василия Фивейского» Андреева, многие рассказы Горького из цикла «По Руси»).

Авторский взгляд постоянно устремлён за границу избранной ситуации, к человеку и миру в целом. Свободно расширены пределы изображённых в произведении времени и пространства. В своих поисках новое поколение прозаиков обращалось к фольклору, библейским образам и мотивам, верованиям многих народов, к историко-культурным и литературным реминисценциям, нередко к личности художников-классиков.

Авторские раздумья буквально пронизывают произведения. Между тем — поразительный факт — в литературе начала века нет следа поучительных или пророческих интонаций. Нелёгкое освоение действительности не давало однозначного ответа. Читатель как бы привлекался к сопознанию, сотворчеству. В этом заключается феноменальная особенность реалистической прозы: она звала к дискуссии.

Многие прозаики (Куприн, Горький и др.) тяготели к «рассказу в рассказе», когда повествователь вступает в диалог с лицом, передающим свою историю. Так отражалась самостоятельность их позиций. Была достигнута совсем необычная структура изложения — «молчаливого спора», т. е. внутреннего противостояния разных точек зрения («Сны Чанга» Бунина, «Иуда Искарот» Андреева). Иногда автор незаметно включался в речевой поток персонажей, корректируя, уточняя их представления («Деревня», «Лёгкое дыхание», «Петлистые уши» Бунина, «Человек из ресторана» Шмелёва, «Мысль» Андреева). Эти сочинения до сих пор вызывают разночтение, поскольку оценка и обобщение явлений переданы здесь экспрессией изложения, подбором и тонировкой образов, деталей. Текст требует пристального рассмотрения.

Сложное мироощущение писателей не укладывалось в структуру последовательного реализма. Интерес к микросостояниям души вызвал повествование, которое Б. Зайцев назвал творчеством в «импрессионистическом духе». Одновременно прозе начала века было свойственно укрупнение, символизация образов и мотивов. Пристальный анализ реальных процессов совмещался

со смелой романтической мечтой, нередко с романтизацией отдельных настроений и героев, с условными, фантастическими фигурами.

Русский реализм порубежного времени предвосхитил или преобразил разнонаправленную поэтику, близкую романтизму, импрессионизму, символизму, экспрессионизму.

Видный критик Е. Колтоновская писала: «Старый вещественный реализм, достигший у больших художников пышного расцвета, отжил своё и в целом невозвратим. Литератор нащупывает теперь возможность нового одухотворённого реализма». **Однако молодые писатели испытывали страстное влечение к классическому наследию России.**

Идеалом гармонического искусства воспринималось творчество А. С. Пушкина. Он постиг те противоречия русской истории и своей современности, которые к началу XX в. приобрели особую остроту. Вместе с тем воспел нетленные ценности человеческой души, жизни, природы.

Гений Пушкина определил развитие отечественного литературного языка и поэтической культуры. Неудивительно, что спустя почти столетие эти открытия стали для писателей проясняющим их поиск откровением. Реминисценции и аллюзии (намёк на сходные понятия) из Пушкина окрасили прозаические и стихотворные тексты начала века.

Притяжение к Л. Н. Толстому тоже было повсеместным. Его смелые психологические прозрения заключали в себе перспективу новых подходов к личности.

Младшие современники великого художника хорошо это понимали. Особенно близким для них стало толкование «живой жизни» — первородного влечения даже порочного человека к красоте, любви, правде. Раздумья Толстого об искусстве как проникновении в «общие всем тайны» объединили молодых реалистов своей мудростью.

Ф. М. Достоевский остался и для нового времени властителем дум. Однако гениально им разгаданные прогнозисты «вседозволенности» превратились в произведениях этих лет в устрашающих «выродков» («Мысль» Андреева, «Петлистые уши» Бунина), способных лишь на ухищрённое насилие. Светлые же предсказания русского гения были трепетно освоены на уровне авторского сознания. Герои Достоевского самоотверженно постигали высший смысл жизни. Это устремление окрасило прозу переломной

эпохи. Нельзя сказать, что оно осуществилось. Но каждый писатель по-своему рассказал, как в муках и утратах раскрепощается душа, захваченная мечтой о высшей нравственности, Божественной красоте.

Реалистам рубежа веков была дорога сущность русской литературной классики, потому так свободно объединились разные её традиции в их творчестве.

Повторение пройденного



1. Каково значение традиций А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского в литературе начала XX в.?
2. Какие традиции А. П. Чехова восприняла реалистическая проза нового времени?

Размышляем о прочитанном



1. В чём состоят особенности литературного героя новой эпохи?
2. Что представляет собой авторское начало в повествовании?
3. Почему в литературе начала XX в. возник новый тип литературного героя?
4. Каково своеобразие художественного времени и пространства в реалистической литературе?
5. Чем вызвано усиление авторского начала, каковы результаты этого процесса?

Творческое задание



Объясните, в чём состоят новые черты реализма, почему он взаимодействует с другими видами художественного мышления. Покажите это на конкретных примерах.

Советуем прочитать



- **История русской литературы** / Под ред. К. Д. Муратовой. — Л., 1983. — Т. 4.
Углубить и расширить представление об искусстве слова начала XX в. поможет 4-й том этого издания. В нём прослеживаются изменения, которые испытала художественная мысль в своём движении от последнего десятилетия XIX в. к 1910-м гг.; привлекаются новые материалы для характеристики её разных направлений.

- **Соколов А. Г.** История русской литературы конца XIX — начала XX века. — М., 1984.
Книга интересна своим вниманием к вопросам литературной жизни, к размежеванию и взаимодействию творческих индивидуальностей, к процессу осмысления художественных явлений начала XX столетия. Привлечение новых материалов позволило автору оригинально осмыслить движение символистов и акмеистов.
- **Смирнова Л. А.** Художественные открытия в литературе Серебряного века // Русская литература XX века. — М., 1995.
Здесь объёмно рассмотрены черты реализма начала века, связи литературы с другими видами искусства, и все выдвинутые положения конкретизированы при анализе творчества широкого круга писателей: И. Бунина, А. Куприна, М. Горького, А. Ремизова, Б. Зайцева и многих других.

ПРОЗА XX ВЕКА

■ Особенности литературы Русского зарубежья. ■ Литературные центры, издательства, газеты и журналы, в которых печатались произведения писателей-эмигрантов



С началом Октябрьской революции 1917 г. и Гражданской войны происходит разделение русской литературы на два потока, в каждом из которых происходят свои специфические процессы. Волей случая за рубежом оказалось большинство крупных прозаиков — И. Бунин, А. Куприн, А. Толстой (вскоре вернувшийся в Россию), И. Шмелёв, Д. Мережковский (давно замолчавший как поэт), Б. Зайцев, А. Аверченко, Н. Тэффи, в то время как поэзия представлена куда более скромно: К. Бальмонт, талант которого неуклонно слабел; Вяч. Иванов, ушедший в мир религиозных абстракций и реминисценций античной культуры; З. Гиппиус, выпустившая единственную книгу новых стихов «Сияния»; оказавшийся на обочине зарубежья Игорь Северянин. Лишь в творчестве В. Ходасевича и Г. Иванова мы наблюдаем обновление проблематики и художественных средств.

Но русская литература была одновременно и едина, и разделена на два различных потока. Народная основа, фольклор, «преданья старины глубокой», золотой девятнадцатый век и, конечно, «великий и могучий русский язык» — всё это неразрывно объединяло эмиграцию и метрополию (пусть в советской России слово «Бог» писали с маленькой буквы, а НКВД — прописными и сама эта орфография казалась Бунину «заборной»). Главным водоразделом в литературе была, конечно, политика идеологического единomyслия, которая воцарилась на «шестой части земли с названьем кратким Русь». Обретение свободы, пусть относительной и неполной, и было главным достоянием литературы Русского зарубежья.

Уникальность литературы Русского зарубежья. «Ни в одной культурной области, — утверждал известный пушкиновед и историк литературы Модест Гофман, откликаясь в 1957 г. на 40-летие революции в России, — не чувствуется так разделение России на две половины — Россию советскую и Россию зарубежную, как в русской литературе, органически связанной с жизнью страны, её обстановкой и традициями. Революция оторвала от

России, от русской почвы, вырвала из сердца России наиболее крупных писателей, обескровила, обеднила русскую интеллигенцию. Бунин, Мережковский, Куприн, Бальмонт, Ремизов, Шмелёв, Зайцев, Алданов, Сургучёв, Г. Иванов, Ходасевич, Тэффи, Гиппиус и многие, многие крупные имена первой четверти XX в. оказались по другую сторону рубежа и, не порвав связей с русскими традициями, вынуждены были порвать с современной „новой“ русской жизнью. Жизнь подсоветской.

Литература Русского зарубежья — впечатляющий, можно сказать, единственный пример в мировой культуре. Крах Белого движения привёл к тому, что сотни тысяч россиян (преимущественно интеллигенция), опасаясь диктатуры пролетариата, власти большевиков, покинули родину, основав русские гнёзда (с разной степенью продолжительности жизни) в Константинополе, Софии, Праге, Белграде, Риге, Харбине и т. д. На короткую пору центром Русского зарубежья становится Берлин — 1921—1923 гг., затем, вплоть до начала Второй мировой войны, — Париж, с 1940 г. — Нью-Йорк.

Внушительен список русских писателей, оказавшихся в зарубежье: А. Т. Аверченко, М. А. Алданов, Л. Н. Андреев, М. Н. Арцыбашев, К. Д. Бальмонт, И. А. Бунин, З. Н. Гиппиус, Г. Д. Гребенщиков, Дон-Аминадо, Осип Дымов, А. П. Каменский, А. И. Куприн, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, И. Ф. Наживин, Игорь Северянин, И. С. Соколов-Микитов, И. Д. Сургучёв, А. Н. Толстой, Н. А. Тэффи, А. М. Фёдоров, Саша Чёрный, Е. Н. Чириков, С. С. Юшкевич, А. А. Яблоновский и др. В 1921—1922 гг. за границей появляются Г. В. Адамович, А. В. Амфитеатров, Б. К. Зайцев, Г. В. Иванов, Вас. И. Немирович-Данченко, И. Н. Одоевцева, Н. А. Оцуп, А. М. Ремизов, В. Ф. Ходасевич, М. И. Цветаева, И. С. Шмелёв. В 1924 г. за рубеж выезжает Вяч. Иванов, в 1929 г. — А. Л. Толстая, в 1931 г. — Е. И. Замятин.

В европейских столицах образуются литературные центры, организуются издательства, выходят многочисленные газеты и журналы. В 1920 г., например, возникло 138 русских газет, в 1921-м — 112, а в 1922-м — 109. Наиболее заметными были парижские «Последние новости» (1921—1940), «Общее дело», берлинская «Руль» (1920—1932), рижская «Сегодня», варшавская «За свободу»; кроме того, еженедельники — эсеровские «Дни», «Россия», «Россия и славянство» — все в Париже. Из литературных журналов следует назвать критико-библиографи-

ческое издание «Русская книга» (с 1922 г. — «Новая русская книга»), парижские «Вёрсты» (1926—1928), «Русскую мысль» (София — Прага — Париж, 1921—1927), которая, по замыслу её редактора П. Б. Струве, должна была продолжать жизнь одноимённого дореволюционного журнала, и «Современные записки» (Париж, 1920—1940). Семьдесят томов этого журнала представляют едва ли не всю литературу первой эмиграции — произведения Бунина, Куприна, Шмелёва, Зайцева, Набокова-Сирина, Ходасевича, Цветаевой и др. Одновременно создаются издательства: З. И. Гржебина, «Слово», «Геликон», «Мысль» (все — Берлин), «Пламя» (Прага), «Русская земля», «Современные записки», «Возрождение» (Париж), «Библиофил» (Ревель), «Русская библиотека» (Белград), «Северные огни» (Стокгольм), «Россия — Болгария» (София), «Грамату драугс» (Рига) и многие другие. С 1942 г., после исхода значительной части эмиграции за океан, в Нью-Йорке начинает выходить литературно-художественный «Новый журнал», а затем организуется издательство имени Чехова.

Литература в изгнании или сумма произведений? Но можно ли всё-таки говорить о сумме произведений русских зарубежных писателей (при всей их несомненной значительности) как о литературе? Ведь литература предполагает прежде всего массового читателя. Попробуем разобраться в этом. За рубежом оказалось примерно от двух с половиной до трёх миллионов россиян. Правда, необходимо тут же оговориться, **что** представлял собой этот отдельный «средний» эмигрант, сидевший за баранкой парижского такси, работавший у конвейера завода «Рено» или возделывавший кукурузное поле в Болгарии. Он был по своему предшествовавшему опыту, за сравнительно немногими исключениями (казачество, относительно небольшое число солдат, крестьян и рабочих), человеком умственного труда, интеллигентом. В дореволюционной России на десять взрослых жителей, быть может, один и был по-настоящему читающим. В городах и поместьях, в семьях образованных священников или сельских учителей существовали своего рода оазисы культуры. Так вот, эмигранты в большинстве своём и принадлежали к этому тонкому верхнему «культурному» слою почвы — прежде всего это трудовая интеллигенция: врачи, адвокаты, инженеры, служивое офицерство, чиновники, священники, гуманитарии, люди науки и искусства, образованная молодёжь — студенты, юнкера, кадеты, гимназисты.

Итак, можно считать, что литература русской эмиграции именно как литература всё-таки существовала, со своим массовым читателем, широко разветвлённой сетью издательств, журналов, газет, библиотек и читален. Имелись издания, что называется, на все вкусы — специально для детей, для женщин (даже в Риге существовал русский женский журнал «Для вас» — до памятного 1940 г.), для бывших военных, для читателей различной подготовленности и разных эстетических запросов (свой читатель был, скажем, у Бунина и свой — у Шмелёва или Набокова), для сторонников тех или иных партий — от меньшевиков до монархистов. Другое дело, что этот верхний «культурный» слой почвы без народной **основы** должен был неминуемо подвергнуться эрозии. Иными словами, зарубежная литература была обречена на краткое, по историческим меркам, существование, в точном согласии с биологическими часами, завод которых ограничивался одним-двумя поколениями.

Но пока она жила, ей было присуще всё, что обычно свойственно любой литературе. В глубине её происходили сложные процессы, велась полемика (подчас яростная, принимавшая самые крайние формы), возникла проблема поколений, когда о себе заявило «незамеченное поколение» — молодые, поднявшие настоящий бунт против стариков «консерваторов», оформилось движение «сменовеховства», заявившее о необходимости признания большевизма как реальности (сборник статей 1921 г. «Смена вех» Ю. В. Ключникова, Н. В. Устрялова и др.), появлялись свои группировки, которые распадались, консолидировались, вновь исчезали.

■ Исход из России сместил привычные эстетические координаты, по которым шло развитие литературы. В одном духовном пространстве оказались писатели, принадлежавшие к различным, подчас полярным, направлениям, традиционно именовавшиеся реалистами, символистами, акмеистами, кубофутуристами и эгофутуристами, натуралистами и т. д. В результате прежние эстетические границы и каноны оказались размытыми и многое из прежних заветов решительно пересмотрено; некий общий знаменатель (и не только идеологический) объединил литературу зарубежья.

Как всякое живое и органическое явление, литература Русского зарубежья в 1920-е и 1930-е гг. продолжала развиваться и в

специфических, неблагоприятных для неё условиях — в отрыве от вскормившей её народной почвы, российского читателя, наконец, родного языка. Это предопределило эстетический консерватизм крупнейших писателей эмиграции, ограничило в определённой степени проблематику их творчества и одновременно придало их произведениям особенный, остротрагический характер. Вместе с тем для «стариков», чей метод сформировался ещё в дореволюционной России, характерна безоговорочная ориентация на классику, что проявилось даже в прямом обращении к великим русским писателям прошлого («Освобождение Толстого» и «О Чехове» И. А. Бунина; «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» Б. К. Зайцева; «Державин», «Поэтическое хозяйство Пушкина» и «О Пушкине» В. Ф. Ходасевича; «Мой Пушкин», «Пушкин и Пугачёв» М. И. Цветаевой и др.). Характерны в этом смысле слова Бунина в споре с Адамовичем: «Пора бросить идти по следам Толстого? А по чьим же следам надо идти?» Консерватизм и традиционность, безусловно, характерны для ведущих писателей Русского зарубежья: Бунина, Куприна, Шмелёва, Тэффи, Зайцева и др. Вместе с тем в их творчестве отразились как общие особенности, присущие литературе в изгнании, так и судьбоносные и сугубо индивидуальные для каждого черты в развитии собственного художественного метода.

ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН

(1870—1953)

- Традиции русской классики в поэзии.
- Лирическая проза писателя.
- Философская направленность творчества.
- Тема России и тема любви.
- Эстетическое кредо писателя



Роль малой родины и дворянских традиций. «Я происхожу из старого дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский... — писал Бунин в предисловии к французскому изданию рассказа «Господин из Сан-

Франциско». — Все предки мои были связаны с народом и с землёй, были помещиками. Помещиками были и деды и отцы мои, владевшие имениями в средней России, в том плодородном подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где, благодаря этому, образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть ли не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым. Гордость за свою родословную, дворянский быт и культуру, специфика уклада целого социального пласта, безвозвратно смытого временем в «летейски воды», — всё это повлияло на «жизненный состав» писателя, сложной амальгамой осталось в его творчестве. «Очень русское было всё то, среди чего жил я в мои отроческие годы», — вспоминал Бунин. Хлеба, подступавшие летом к самым порогам; крестьянские песни и предания; рассказы отца, участвовавшего — точно в древности — с собственным ополчением в Севастопольской обороне 1853—1855 гг.; «дедовские книги в толстых кожаных переплётах, с золотыми звёздочками на сафьяновых корешках», — всё было Россией. Затухающие традиции «усадебной культуры» именно в творчестве Бунина сказались особенно явно. Отсюда, из памяти детства и отрочества, вышли «Антоновские яблоки» (1900), повесть «Суходол» (1911), первые главы романа «Жизнь Арсеньева» (1930).

Природа социальной двойственности. Гордость своим происхождением, порой демонстративная, уживалась у Бунина с началами противоположными. «Я же чуть не с отрочества, — признавался он, — был „вольнодумец“, вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею». Этому способствовали впечатления ранней юности. Осенью 1881 г. Бунин поступает в первый класс гимназии в Ельце, оказавшись «на хлебах» у местного мещанина. Для избалованного мальчика перемена домашней обстановки на сумеречный и строгий быт была тяжёлым испытанием. Иным сделался не только быт, но и психологическая и, если угодно, эстетическая атмосфера, окружавшая юного Бунина. Если дома царил настоящий культ Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Полонского, причём подчёркивалось, что всё это были «дворянские поэты», из одних «квасов» с Буниным, то в маленьком елецком домике звучали иные имена — Никитина и Кольцова, о которых говори-

лось: «наш брат мещанин, земляк наш». Эти впечатления сказались на том повышенном интересе, который всю жизнь проявлял Бунин к писателям «из народа», посвятив им (от Никитина до елецкого поэта-самоучки Е. И. Назарова) не одну прочувствованную статью.

Влияние старшего брата, Ю. А. Бунина. Неудовлетворённость елецкой гимназией и её учителями, в первые годы бессознательная, вылилась у Бунина к декабрю 1885 г. в твёрдое желание бросить её и заниматься самостоятельно. К этой поре его старший брат Юлий (1857—1921), революционер-народник, провёл год в тюрьме, а затем был направлен под надзор полиции в родительское имение. Ю. А. Бунин помогал Ивану развить его богатые, разнообразные склонности и интересы и относился к нему, по словам писателя Н. Д. Телешова, «почти как отец. Влияние его на младшего брата было огромное. Любовь и дружба между братьями были неразрывные». Ю. А. Бунин вспоминал в разговоре с женой Ивана Алексеевича В. Н. Муромцевой: «Когда я приехал из тюрьмы, я застал Ваню ещё совсем неразвитым мальчиком, но я сразу увидел его одарённость, похожую на одарённость отца. Не прошло и года, как он так умственно вырос, что я уже мог с ним почти как с равным вести беседы на многие темы».

Первые опыты. Занимаясь с младшим братом, Юлий убедился, что тот совершенно не воспринимал «абстрактное», зато в изучении истории, языков и особенно литературы делал огромные успехи. Он уже написал несколько стихотворений, но никак не решался послать их в печать, как вдруг случилось событие, заставившее его дерзнуть. Это была смерть популярного либерально-демократического поэта Надсона. Так в № 8 журнала «Родина» за 1887 г. появилось бунинское стихотворение «Над могилой С. Я. Надсона». Много позднее, в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева», Бунин посвятит Надсону иронические характеристики и своё юношеское преклонение перед поэтом-«страдальцем», сгоревшим от чахотки, объяснит соображениями отвлечённо-эстетическими: героя поразил романтический облик Надсона и трогательность его кончины. На самом деле свой стихотворный реквием юный Бунин писал с горячим сочувствием и пиететом. Другое дело, что по своим традициям Надсон был всё же далёк от семнадцатилетнего поэта из Елецкого уезда. Что это так, доказывает уже следующее опубликованное бунинское

стихотворение «Деревенский нищий», написанное под влиянием И. С. Никитина. Не в том ли разгадка неожиданного для критики 1910-х гг. поворота Бунина к крестьянской теме, что он с юности испытал сильнейшее тяготение к писателям из самой народной гущи? Характерен отбор имён и в критических опытах молодого Бунина: Николай Успенский, Тарас Шевченко, Иван Никитин (статья «Памяти сильного человека», 1894).

Духовное здоровье, народное начало. Последняя статья убеждает, что Никитин не просто представляется Бунину крупным художником, чутким к национальной специфике, но даже чисто человечески, своими личными качествами воронежский поэт (земляк Бунина) служил ему в ту пору примером для подражания: «Он в числе тех великих, кем создан своеобразный склад русской литературы, её свежесть, её великая в простоте художественность, её сильный и простой язык, её реализм в самом лучшем смысле этого слова. Все гениальные её представители — люди, крепко связанные с своею страной, с своею землею, получающие от неё свою мощь и крепость». В такой оценке отразилась живая, не книжная связь полунищего «барчука» Бунина с деревенским бытом, трудом, досугом, крестьянской эстетикой. По сути, он был ближе к крестьянству и лучше понимал его, чем многие народнические интеллигенты-горожане, один из которых, публицист Скабичевский, возмутил его своим равнодушным признанием, что «за всю свою жизнь не видал, как растёт рожь, и ни с одним мужиком не разговаривал». Но было бы ошибкой впасть в другую крайность и представить себе молодого Бунина наследником заветов Кольцова и Никитина. И если рассматривать бунинское творчество в перспективе дальнейших десятилетий, станет очевидным, что наиболее глубинным и мощным было воздействие на его «жизненный состав» иных имён и иных книг.

Традиции русской классики. Уже в пору отрочества Бунин возымел непреклонное желание стать не кем-нибудь, а «вторым Пушкиным и Лермонтовым». Он чувствовал в себе как бы особое «право» на них. В эмиграции, в далёком Грасе, с юношеской горячностью восклицал: «Это я должен был бы написать „роман“ о Пушкине! Разве кто-нибудь другой может так почувствовать? Вот это наше, моё, родное...» Бунин видит в Пушкине (как и позднее в Льве Толстом) часть России, живую и от неё неотделимую. Отвечая на вопрос, каково было воздействие на него

Пушкина, Бунин размышлял: «Когда он вошёл в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил её небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так **особенно** — с самого начала моей жизни». Сам Бунин, восхищавшийся в молодости писателями-самоучками, просвещёнными **«без наук природою»** (поразившая его безграмотная надпись на могиле Кольцова в Воронеже), не был похож на них, хотя и остался «недорослем», с четырьмя неполными классами гимназии. В его душе оставила отпечаток высокая культура, органически, кровно усвоенные в юности Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Гоголь, Тургенев, Толстой, Полонский, Фет. Он штудирует Шекспира, Гёте, Байрона и в 25 лет создаёт свой знаменитый перевод поэмы Лонгфелло «Песнь о Гайавате». Бунин основательно знакомится с украинской литературой и фольклором, интересуется польской поэзией, прежде всего Мицкевичем («Ради Мицкевича я даже учился по-польски», — скажет он).

Странник. Кажется, эти искания оставили свой след на всём, к чему бы ни прикасался Бунин, определили самый ритм, строй его жизни. Он, дворянин с многовековой родословной, — **вечный странник**, не имеющий своего угла. Как ушёл из родного дома девятнадцати лет («с одним крестом на груди», по словам матери), так и мыкал «гостем» всю жизнь: то в Орле, подёнщиком в местном «Орловском вестнике», то в Харькове у брата Юлия в окружении народовольцев, то в Полтаве среди толстовцев, то в Москве и Петербурге по гостиницам, то близ Чехова в Ялте, то у среднего брата Евгения в Васильевском, то у второстепенного писателя Фёдорова в Одессе, то на Капри у Горького, то в длительных, месяцами продолжавшихся путешествиях по белу свету (особенно влекомый к истокам древних цивилизаций или даже на мифическую прародину человечества). А как много и упорно искал он ответа на мучившие его мысли в крестьянском труде и быту вослед брату Евгению; в попытках опрощения у толстовцев; среди народников под влиянием Ю. А. Бунина — «и всё в радикальных кружках» (по собственному признанию); позднее — у философии Л. Н. Толстого, в буддизме и, конечно, в христианском учении. Словно перекаати-поле, кочует Бунин по России: он корректор, статистик, библиотекарь, владелец книжной лавки. Наконец, он автор несовершенной поэтической книжки «Стихотворения. 1887—1891», вышедшей в Орле,

а также неприятных очерков «Нефёдка», «Мелкопоместные», «Помещик Воргольский» и др. Лишь очень редко, например в маленьком рассказе «Федосеевна» (1891), мы встретим черты, предвосхищающие зрелое творчество писателя.

Новое качество прозы. Движение Бунина-прозаика от середины 1890-х к началу 1900-х гг. проявляется прежде всего в расширении кругозора, в переходе от наблюдений над отдельными судьбами крестьян или мелкопоместных к обобщающим размышлениям. Так, зарисовки косной жизни, в которую ворвалась «чугунка», перерастают в раздумья о целой стране и её «унылом лесном народе» («Новая дорога», 1901). Вблизи грандиозной и таинственной мистерии природы, с немолчным гулом сосен и кротким мерцанием звёзд, жизнь деревенского человека предстаёт в особенно резком пересечении черт чистой природы, первозданности и жалкости, внеисторизма («Древляне, татарщина» — «Мелитон», 1901; «совсем дикарская деревушка» — «Сосны», 1901). Выхода из этих противоречий Бунин не видит. Его симпатии обращены вспять, в патриархальное прошлое, когда «склад средней дворянской жизни... имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию». Если «Новая дорога» и «Сосны» — это думы о крестьянской Руси, то «Антоновские яблоки» (откуда приведена эта цитата) — размышление о судьбе поместного дворянства. Впрочем, для Бунина «усадьба» и «изба» не только не разъединены социальными противоречиями, но, напротив, живут близкими интересами и заботами. Элегический отсвет угадывается в бунинских рассказах, особенно в тех, где описывается сходящее на нет поместное дворянство. На пепелищах помещичьих гнёзд, где растёт глухая крапива и лопух, среди вырубленных липовых аллей и вишнёвых садов сладкой печалью сжимается сердце автора: «Но усадьба, усадьба! Целая поэма запустения!» «Поэмами запустения» можно назвать и «Антоновские яблоки» (1900), и «Золотое дно» (1904), и «Эпитафию» (1900).

В раннем бунинском творчестве ведущим началом является лирика, поэзия. Именно она как бы ведёт прозу за собой, прокладывает ей пути. Проза постепенно обретает особенный лаконизм, сгущённость слова. И «Сосны», и «Новая дорога», и «Антоновские яблоки», и «Золотое дно» поражают меткостью деталей, смелостью уподоблений, художественной концентрированностью. Вспом-

ним только молодую старостицу из «Антоновских яблок», важную, как «холмогорская корова». А какое соцветие ароматов в рассказе: «ржаной аромат новой соломы и мякины», «душистый дым вишнёвых сучьев», «крепкий запах грибной сырости» — и тут же другие: «старой мебели красного дерева, сушёного липового цвета» — и главный аромат, создающий цельное настроение этой новеллы, — «антоновских яблок, запах мёда и осенней свежести». Проза обрела не только новую лексику, компактность и взвешенность. Она подчинилась внутренней мелодике, музыке. Бунин стремился, говоря словами Флобера, «придать прозе ритм стиха, оставляя прозу прозой». Примечательно, что сам он видел в своих исканиях ритма прозы как бы продолжение стихотворчества. В дневнике племянника писателя Н. А. Пушешникова занесено признание Бунина: «Я, вероятно, всё-таки рождён стихотворцем. Тургенев тоже был стихотворцем прежде всего... Для него главное в рассказе был звук, а всё остальное — это так. Для меня главное — это найти звук. Как только я его нашёл — всё остальное даётся само собой».

Бунин-поэт. Как поэт Бунин завершил классическую традицию русского стиха XIX в. Пушкин, Тютчев, Фет, Майков, А. К. Толстой, Полонский — их поэзия потому и оставила столь глубокий след в его душе, что она являлась как бы частью окружавшего его мира. Быт родительского дома, развлечения: катания ряженных на Святках, охота, ярмарки, полевые работы — всё это, преображаясь, отражалось в стихах певцов русской усадьбы. И конечно, любовь. «В ранней юности, — вспоминал Бунин, — многим пленял меня Полонский, мучил теми любовными мечтами, образами, которыми так рано счастлив я был в моей воображаемой любви». Правда, в условиях Нового времени такая проблематика несла и определённую ограниченность, которую сам Бунин подтвердил бесстрастным девизом:

Ищу я в этом мире сочетанья
прекрасного и вечного...

Зато у Бунина оставалась подвластная ему область — мир природы, и прежде всего природы русской. «Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — писал А. Блок, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко и красочные и звуковые его впечатления богаты».

Если на рубеже веков для бунинской поэзии наиболее характерна пейзажная лирика («Перед закатом набежало...»; «На окне, серебряном от инея...»; «Осень. Чащи леса. Мох сухих болот...» и т. п.), то с середины 1900-х гг. Бунин всё больше обращается к лирике философской, продолжающей тютчевскую проблематику:

Я человек, как Бог, я обречён
Познать тоску всех стран и всех времён.
(«Собака», 1909)

«Деревня»

Особенности Бунина-художника, своеобразие его места среди современников и шире — в русском реализме XIX—XX вв., иными словами, то новое, что внёс писатель в литературу, глубоко раскрывается в произведениях 1910-х гг., в которых его занимали, по словам самого Бунина, «душа русского человека в глубоком смысле, изображение черт психики славянина». И это не было преувеличением. В повестях «Деревня» и «Суходол», в рассказах «Древний человек» (1911), «Хорошая жизнь» (1911), «Ночной разговор» (1911), «Весёлый двор» (1911), «Игнат» (1912), «Захар Воробьёв» (1912), «Князь во князьях» (1912), «Последнее свидание» (1912), «Иоанн Рыдалец» (1913), «Я всё молчу» (1913), «Худая трава» (1913), «Чаша жизни» (1913), «Аглая» (1916) и др. Бунин сознательно ставит задачу отобразить в переключке и полемике с крупнейшими писателями-современниками (и прежде всего с Горьким) главные, по его мнению, слои русского народа — крестьянство и мещанство («Деревня»), мелкопоместное дворянство («Суходол») — и тем самым наметить общую историческую перспективу в жизни всей огромной страны.

Скрытая полемика с М. Горьким. Если говорить о реалистической прозе, то в литературе 1910-х гг. на общем фоне богатством проблематики, значительностью художественных открытий, попыткой исторического осознания русской действительности выделяются «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «По Руси» Горького и «Деревня», «Суходол», «крестьянские» рассказы Бунина. Задумав написать «Деревню» и «по-новому изобразить мужиков», Бунин, несомненно, говорил об этом с Горьким на Капри, куда он приехал 12 марта 1909 г. и где жил, «почти не разлучаясь с милым домом Горького». Оба художника,

словно соревнуясь друг с другом, стремятся в эти годы запечатлеть образ России, взятый обобщённо, крупным планом. В бунинской повести «Деревня» главное — Дурновка, село, его дикий и тёмный быт. Есть в ней и уездный город — Чёрная Слобода (наподобие Заречья у Горького), изображённый, не в пример деревне, бегло. Однако в этих беглых эпизодах можно уследить полемику с горьковским «Городком Окуровом», который появился как раз в разгар написания Буниным «Деревни». В этом смысле некоторые страницы обоих произведений представляют как бы спор Бунина с Горьким о «Руси и её истории» (строчка из его письма Горькому). Предметом спора для Бунина служит немаловажный вопрос: что это за государство — Россия и какое сословие определяет её?

В «...Окурове» кривой Яков Захаров Тиунов, «первая голова Заречья», учит слободских: «Что ж — Россия? Государство она, бессменно, уездное. Губернских-то городов — считай, десятка четыре, а уездных — тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия». *«Да она вся — деревня, на носу заруби себе это!* — спорит с ним базарный вольнодумец Балашкин у Бунина. — Глянь кругом-то: город это, по-твоему? Стадо каждый вечер по улицам прёт — от пыли соседа не видать... А ты — „город“!» Бунин усиливает нажим, выделяя слова курсивом. Он даже не обращает внимания на то, что собеседник Балашкина Кузьма Красов и не думает возражать ему и вовсе не упоминает про «город». Словно и впрямь этот старик, гармонист и книжник, отвечает через голову Кузьмы кому-то другому. И долго занимавший Бунина замысел — написать продолжение «Деревни» — повесть «Город», с Кузьмой Красовым в качестве главного героя, имел, очевидно, подоплёкой дальнейшую полемическую перекличку, художественную параллель «окуровскому» циклу Горького.

Разделяя мнение своего свирепо-добродушного «фарисея» Балашкина о том, что не город, а деревня составляет национальную основу страны и предопределяет её развитие, Бунин оставался во власти безысходного пессимизма. Его «Деревня», не говоря уже о многих «крестьянских» рассказах («Ночной разговор», «Весёлый двор», «Будни», «Игнат» и др.), даёт богатый материал для вывода, что тёмная «первооснова» страны способна извратить любые демократические преобразования, что косная крестьянская среда не может выдвинуть носителей передовой жизни, что неотвратимо идущая на смену старине буржуазная

«новью» лишь разлагает, губит последние оазисы патриархальности. Как же увязать тогда с такой односторонностью бунинского взгляда на русскую действительность возможность исторического подхода к деревне? А ведь именно об историзме Бунина говорилось во многих откликах на его «Деревню», начиная с известного горьковского: «так глубоко, так **исторически** деревню никто не брал». Достоин внимания, что, во-первых, в изображении самых тёмных, самых мрачных сторон русской действительности Бунин не делал различия между «мужиком» и «мелкопоместным», а во-вторых, сам воспринимал эти тёмные стороны с болью и состраданием, с гневом и жалостью, потому что видел всё это в родном, отчем, «своём».

Братья Красовы — два типа русского человека. На примере судьбы двух братьев Красовых — Тихона и Кузьмы — писатель показывает резкие грани двух характеров, «светлые и тёмные, но почти всегда трагические основы».

Кузьма — изломанный жизнью неудачник, мелкий торгаш, затем пьяница и босяк, наконец, поэт-самоучка, один из тех многочисленных странных русских людей, которые, хлебнув «культуры», шалели от неё, как от водки, объявляли войну всем и вся, шли в нигилисты, анархисты, с лютой ненавистью отзывались о России, её народе и её истории. Полная противоположность ему — Тихон. Их прадеда затравил борзыми барин Дурново, а Тихон, неутомимо набиравший капитал, «доконал» потомка Дурново и взял при ликовании односельчан — «знай наших» — дурновское именище. Строгий, волевой, жёсткий в обращении с прислугой и мужиками, он упрямо идёт к своей цели, богатеет, набирает двести десятин земли, держит шесть кабанов, три коровы, бычка, телушку, одиннадцать лошадей и сивого жеребца — «злого, тяжёлого, гривастого, грудастого — мужика, но рублей в четыреста». «Лют! Зато и хозяин», — говорят о Тихоне дурновцы.

Чувство **хозяина** и впрямь главное в Тихоне. Хозяйским глазом смотрит он и на своё, и на чужое. Всякий бездельник, будь то охотник из города в болотных сапогах («хотя болот в уезде и не бывало») или «слоны слоняющий» свирепый почтарь Сахаров, вызывает в Красове острое чувство неприязни: «...в работники бы этого лодыря!» А какая земля кругом, какой чернозём! И какая нищета! И снова, наблюдая разруху и бедность в деревнях, напряжённо размышляет Тихон: «Дотла разорились мужики, трынки не осталось в оскудевших усадьбишках... Хозяина бы

сюда, хозяина!» И кажется, что хозяин этот пришёл. В отличие от брата, Кузьма Красов неспособен на какую-либо практическую деятельность: он отрицает саму эту возможность в условиях России. С размашистостью, достойной Челкаша, объявляет он всё: народ, деревню, историю страны — сплошным чёрным пятном. И не без справедливости насмешливо отвечает Тихон: «Значит, по-твоему, нищим-то лучше жить?»

Народ-философ. И всё же не о беспросветности и мраке говорят центральные персонажи повести — «мироед» Тихон и «русский анархист» Кузьма: они заслуживают чего-то большего, нежели презрения и жалости. Тихон Красов не в пример крупнее, значительнее как личность своего брата. Основная черта Кузьмы Ильича — беспомощность. От беспомощности и его шарахания по жизни — толстовец, босяк, «поэт из народа». От беспомощности и резкая смена обличительства умиленностью или внезапное и страшное осознание того, что он находится у последней черты, когда необходимо «или по святым местам уйти, в монастырь какой-нибудь, или — просто дёрнуть по горлу бритвой».

Тихон Ильич Красов энергичен, деловит, к тому же хорош собой, но и он не просто «кулак», «мироед», нахавший двести десятин. В резкой светотени предстаёт перед нами портрет «кулака-философа». Мысль о суетности и нелепости деловой жизни всё чаще, всё неотступнее посещает его. От немой кухарки имел ребёнка (которого она задавила во сне), потом женился на пожилой горничной старухи-княжны Шаховской, но жена всё разрешалась мёртвыми девочками. «Да для кого же вся эта каторга, пропади она пропадом?» — сетует Тихон Ильич. Но трогательна и выразительна сцена, когда раз, заглянув в пустую кухню, Красов увидел жену возле люльки с чужим ребёнком: «...она сидела на нарах, качала люльку и жалким, дрожащим голосом пела старинную колыбельную песню... И так изменилось лицо Тихона Ильича в эту минуту, что, взглянув на него, Настасья Петровна не смутилась, не оробела, только заплакала и, сморкаясь, тихо сказала: „Отвези ты меня, Христа ради, к угоднику...“». Значительность этого героя проявляется уже в том, что мыслит он неожиданно глубоко и сильно, хотя и не прикоснулся, как Кузьма, к «культуре» и «литературе».

Зайдя на чужое кладбище, Тихон совсем в духе бунинских «философствующих» героев размышляет: «Как коротка и бестолкова жизнь!.. где правда? Вот в кустах валяется человеческая

челюсть, точно сделанная из грязного воска, — всё, что осталось от человека... Но всё ли? Гниют цветы, ленты, кресты, гробы и кости в земле — всё смерть и тлен!» Но шёл дальше Тихон Ильич и читал: «Так и при воскрешении мёртвых: сеется в тлении, восстаёт в нетлении». Если его брат Кузьма, кажется, вообще отказывает русскому человеку в духовности («Какой там Господь у нас! Какой Господь может быть у Дениски, у Акима, у Меньшова, у Серого, у тебя, у меня?»), то Тихон Красов думает по-иному. Он предшественник длинной цепи позднейших героев Бунина, которые напряжённо осмысливают: «Зачем всё это?»

Братьев Красовых роднит ощущение обречённости деревенского мира. У Кузьмы столь тягостное предчувствие тесно связано с его раздумьями об односельчанах, о прошлом и настоящем Дурновки, России в целом. Тихон, разочаровавшись в своей хозяйственной деятельности, уходит в город, но с тоской понимает сущность и краткость земного существования в целом. С «сокрушённым вздохом» исповедуется в конце повести Тихон Красов перед братом: «Ах!.. Ах, брат ты мой милый! Скоро, скоро и нам на суд перед престолом Его! Читайте вот по вечерам требник — и плачу, рыдаю над этой самой книгой. Диву даюсь: как это можно было слова такие сладкие придумать! да вот постой...

— Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть и вижу в гробех лежащую по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, безгласну, не имущую вида...

— Воистину суета человеческая, житие же — сень и соние. Ибо всуе мятётся всяк земнородный, яко же рече писание: егда мир приобретаем, тогда во гроб вселимся, иде же вкупе царие и нищии...»

- Сопоставьте характеристику, которую даёт Горький «Деревне», с отзывами критики. Исчерпывается ли содержание бунинской повести «чёрными красками» (в контрасте с повестью Чехова «В овраге», произведениями Тургенева, Г. Успенского), как утверждалось большинством критиков, или автор преследовал иную, более глубокую цель? Что увидел Горький в бунинской повести, когда сказал, что «так глубоко, так исторически деревню никто не брал»? Можно ли найти в последующем историческом пути России «как целого» подтверждение горьковской оценки?

«Иоанн Рыдалец»

Жизнь и смерть, их неотступное, великое противостояние — уже источник постоянного трагизма для бунинских героев. Не чья-то «злая воля», не вмешательство какого-то лица мешает благополучию. Что нужно сыну богатея Романа Шаше («Я всё молчу»)? «Он по селу гулял в поддёвке тонкого сукна, в сапогах с лакированными голенищами, наигрывал польки на дорогой ливенке... Он ли не в рубашке родился!» Но некий **внутренний** зов низвергает его в пропасть унижений, нищеты, физической убогости, когда, с выдавленными в драке глазами и переломанным носом, сипло орёт он в церковной ограде, среди подобных ему калек, предвещая скорый «конец света»:

Придёт время,
Потрясётся земля, небо,
Все камушки распадутся,
Престолы Господни нарушатся,
Солнце с месяцем померкнет,
И пропустит Господь огненную реку...

В судьбе Шаши, по Бунину, таится «странность», загадка России и русского национального характера, склонного к совершенно непредсказуемым действиям («Из нас, как из древа, и дубина, и икона», — повторял писатель пословицу). «Странен» Иван Рябинин, богомольный юноша из жалкого сельца с символическим названием Грешное, который под воздействием необъяснимого видения стал юродивым, обличителем «этой» жизни (подобно своему великому тёзке — пророку Иоанну Крестителю), хотя бы и пророком местного масштаба. Но странен и князь, приехавший в имение доживать век («мал ростом и чуден был он»), который заставил священника служить панихиду «по старому году». И нещадно наказывая Иоанна Рыдалца за его «лай», князь поразил всех своим предсмертным приказанием: «Схороните же сего безумца возле церкви, а меня, вельможу-князя, положите рядом с ним, с моим холопом». Не одна, но две тайны уходят с кончиной отмеченного чудачествами «вельможи-князя» и его ставшего святым смерда в маленьком и жалком селе Грешном, **мимо** которого катится европейская цивилизация: громадный американский паровоз, вагон-ресторан, бритые лакеи во фраках с золотыми пуговицами,

худой англичанин с трубочкой в зубах. Цивилизация, которая, по Бунину, греховна и обречена.

«Господин из Сан-Франциско»

Образ греха, в котором протекает жизнь человека. Эта мысль расширяется и углубляется в рассказах предреволюционной поры — «Братья» (1914), «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916) и др. В них заметно мощное воздействие Льва Толстого — философа и художника. Подобно Толстому, Бунин направляет на обыденность огни «вечных» маяков, судит людей, их тягу к наслаждениям, несправедливость общественного устройства с точки зрения вечных законов, управляющих человечеством. Мысль о неотвратимой гибели **этого** мира, пожалуй, с наибольшей силой проявилась в рассказе «Господин из Сан-Франциско», в котором, по словам критика А. Дермана, «с какой-то торжественной и праведной печалью художник нарисовал крупный образ громадного зла — образ греха, в котором протекает жизнь современного гордого человека со старым сердцем». Гигантская «Атлантида» (имя корабля в рассказе «Господин из Сан-Франциско» символично — его носил затонувший мифический континент), на которой путешествует к острову наслаждений — Капри — американский миллионер, — это своего рода модель человеческого общества, с нижними этажами, где без устали снуют ошалевшие от грохота и адской жары рабочие, и с верхними, где жуируют привилегированные классы. Обнажая паразитизм «пар чистых», населяющих этот цивилизованный ковчег, пассажиры «Атлантиды» утром «пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику, возбуждая аппетит и хорошее самочувствие, совершали дневные туалеты и шли к первому завтраку; до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубам... а в одиннадцать — подкрепляться бутербродами с бульоном; подкрепившись, с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака, ещё более питательного и разнообразного, чем первый...»

«Полый» человек — создание механической цивилизации. На примере судьбы господина из Сан-Франциско (который лишён даже имени — «полый» человек в окружении таких же «полых» существ) Бунин рассказывает о бесцельно прожитой жизни — в наживе, эксплуатации, алчной погоне за деньгами. Как верил

господин из Сан-Франциско в вечность **этого** бытия — с поварами, соблазнительными и доступными женщинами, с лакеями и гидами, — как бодр был сам, «сухой, невысокий, неладно скроенный, но крепко сшитый». Нет ничего духовного в этом человеке. Буквально каждый шаг его преследует авторская ирония, пока, подчинившись общему закону, он не становится уже не «господином из Сан-Франциско», а просто мёртвым стариком, чья близость раздражает прочих веселящихся господ неуместным напоминанием о смерти. На этом рассказ не обрывается. Уйдя из жизни, богатый американец продолжает оставаться его главным персонажем. Отъезд героя на той же «Атлантиде», только теперь уже не в каюте люкс, а в железных недрах парохода, куда не доносится сладостно-бесстыдная музыка вечного праздника салонов, в новом сплетении контрастов повторяет тему бессмысленности жизни человеческого общества, разъединенного социальными противоречиями.

- С помощью каких художественных приёмов Бунин осуждает бездуховное существование «господина из Сан-Франциско»? Сопоставьте две характеристики рассказа — дореволюционного критика А. Дермана и советского писателя Ю. Олеши. Какая позиция вам ближе? В чём проявилось влияние Л. Н. Толстого, о котором писал А. Дерман? Сравните героя бунинского рассказа с толстовским Иваном Ильичом («Смерть Ивана Ильича»).

Тема конца, катастрофы. В произведении Бунина грозно нарастает тема конца сложившегося миропорядка, его неотвратимой гибели. Она заложена уже в эпиграфе, взятом из Апокалипсиса (и снятом Буниным лишь в последней редакции 1951 г.): «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» — и её библейский смысл напоминает нам о Валтасаровом пире накануне падения Халдейского царства: «Океан с гулом ходил за стеной чёрными горами, выюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая её... а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги за ручки кресел, цедили коньяк и ликёры, плавали в волнахпряного дыма, в танцевальном зале всё сияло и изливало свет, тепло, радость...» Как чуткий художник, Бунин ощущал приближение великих катастроф.

«В эти годы, — вспоминал сам писатель в предисловии к французскому изданию «Господина из Сан-Франциско», — я чувство-

вал, как с каждым днём всё более крепнет моя рука, как горячо и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы. Но тут разразилась война, а затем русская революция».

* * *

Непримиримость позиции. Бунин с его политическим консерватизмом выступил в пору революции охранителем исконных, стародавних устоев. Для него всё кончено с великой Россией уже после Февраля 1917 г. Он решительно и категорически отверг Временное правительство и его лидеров, «комиссаривших» в Петрограде, видя в них жалкие фигуры, способные привести страну лишь к пропасти. Решительно не приемлет он и большевистское руководство. Короткое пребывание своё сперва в красной Москве, а затем и в красной Одессе назвал «Окаянными днями» (книга публицистики, 1925). Покинув Россию (из Одессы), в феврале 1920 г. Бунин через Константинополь, Софию и Белград попал в Париж, где и обосновался, проводя регулярно лето в Приморских Альпах, в городке Грас (в Грасе он находился и во время Второй мировой войны). В Париже Бунин примыкает к правым кругам, группировавшимся вокруг газеты «Возрождение», которую издавал нефтяной магнат Гукасов.

Проза 1920-х гг. Давнишний исторический пессимизм Бунина получил обильную пищу, когда художник, чуткий к конкретному, отдельному, «этому», стал свидетелем массовой жестокости, обилия жертв, безмерных страданий в обстановке революции и Гражданской войны. Бунин навсегда утвердился в правоте той мысли, что силы, творящие историю, бессмысленно жестоки, будь то французская революция (рассказ «Богиня разума», 1924) или русская (рассказы «Товарищ Дозорный» и «Несрочная весна», 1924).

Что это — «просто рассказ»? Нет, притча о времени, спор с ним, пристрастная его оценка.

Воздействие эмиграции на творчество Бунина было более глубоким и последовательным. Как и прежде, Бунин сдвигает жизнь и смерть, радость и ужас, надежду и отчаяние. Но никогда ранее не выступало с такой обострённостью в его произведениях ощущение бренности и обречённости всего сущего — женской красоты, счастья, славы, могущества.

Тема России. Бунин не мог оторваться от мысли о России. Как бы далеко от неё он ни жил, Россия была неотторжима от

него. Однако это была **отодвинутая** Россия, не та, что раньше начиналась за окном, выходящим в сад; она была и словно не была, всё в ней стало испытанием. В ответ на боль и сомнения в образе отодвинутой России стало яснее проступать то русское, что не могло исчезнуть и должно было идти из прошлого дальше.

То, что он думал об этом сейчас, и видел, запоминал раньше, встретилось. Времена сместились и охватили этот один большой образ с разных концов. «Была когда-то Россия, — стал писать он теперь с мрачной убежденностью, что вот, мол, и нет её, — был снежный уездный городишко, была Масленица — и был гимназистик Саша...» («Подснежник»). Или: «Давным-давно, тысячу лет тому назад, жил да был вместе со мной на Арбате...» («Далёкое») — и начинал рассказывать, что же было. И вдруг тысяча лет превращалась в два часа, от которых мы только что отошли, или пропали совсем, потому что читатель убеждался: то прекрасное, что Бунину удалось вскрыть под житейским течением в прошлом, не прервалось и не закончилось — оно было знакомо, только не в тех формах, какие Бунин мог знать.

«**Косцы**». Ища надежды и опоры в отодвинутой им России, Бунин стал видеть в ней больше непрерывного и растущего, чем, может быть, раньше, когда оно казалось ему само собой разумеющимся и не нуждалось в утверждении. Теперь, как бы освобождённые разлукой от застенчивости, у него вырвались слова, которых он раньше не произносил, держал про себя, — и вылились они ровно, свободно и прозрачно. Трудно представить себе, например, что-нибудь столь просветлённое, как его «Косцы» (1921). Это рассказ тоже со взглядом издалика и на что-то само по себе будто и малозначительное: идут в берёзовом лесу пришлые на Орловщину рязанские косцы, косят и поют. Но опять-таки Бунину удалось разглядеть в одном моменте безмерное и далёкое, со всей Россией связанное; небольшое пространство заполнилось, и получился не рассказ, а светлое озеро, какой-то Светлояр, в котором отражается великий град. Тем резче ложится траурная черта, повторяющая уже знакомые мотивы конца, гибели России: «Отказались от нас наши древние заступники, разбежались рыскающие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобраные скатерти, поруганы молитвы и заклятия, иссохла мать сыра земля, иссякли животворные ключи — и настал конец, предел Божьему прощению...»

Тема любви. Была, впрочем, одна проблема, которой Бунин не только не опасался, но и, наоборот, шёл ей навстречу всей душой. Он был занят ею давно, писал в полном смысле, как сказали бы сейчас, завербованно, и ни война, ни революция не могли его привязанности к ней пошатнуть — речь идёт о любви.

Здесь, в области, полной невыраженных оттенков и неясностей, его дар находил достойное себе применение. Он описывал любовь во всех состояниях, а в эмиграции ещё пристальней, сосредоточенней. Любовь в изображении Бунина поражает не только силой художественной изобразительности, но и своей подчинённостью каким-то внутренним, неведомым человеку законам. Нечасто прорываются они на поверхность: большинство людей не испытают их рокового воздействия до конца своих дней. Такое изображение любви неожиданно придаёт трезвому, «беспощадному» бунинскому таланту романтический отсвет. Близость любви и смерти, их сопряжённость были для Бунина фактами очевидными, никогда не подлежали сомнению. Однако катастрофичность бытия, непрочность человеческих отношений и самого существования — все эти излюбленные бунинские темы после гигантских социальных катаклизмов, потрясших Россию, наполнились новым грозным значением, как это, например, видно в рассказе 1925 г. «Митина любовь». «Любовь прекрасна» и «любовь обречена» — эти понятия, окончательно совместившись, совпали, неся в глубине, в зерне каждого рассказа личное горе Бунина-эмигранта.

«Солнечный удар». Необычайная сила и искренность чувства свойственна героям бунинских рассказов. Разве в «Солнечном ударе» (1925) пересказан заурядный адюльтер? «Даю вам честное слово, — говорит женщина поручику, — что я совсем не то, что вы могли обо мне подумать. Никогда ничего даже похожего на то, что случилось, со мной не было, да и не будет больше. На меня точно затмение нашло... Или, вернее, мы оба получили что-то вроде солнечного удара...» Трудно отыскать рассказ, который в столь сжатой форме и с такой силой передавал бы драму людей, познавших вдруг подлинную, слишком счастливую любовь; счастливую настолько, что, продлись близость с этой маленькой женщиной ещё один день (оба знают это), и любовь, осветившая всю их серую жизнь, тотчас бы покинула их, перестала быть «солнечным ударом».

За годы одиночества, воспоминаний и медленного, но, как могло казаться тогда, надолго окружившего его забвения в творчестве

Бунина произошла концентрация внимания на нескольких «первородных» проблемах — любви, смерти, памяти о России. Однако русский язык, тот самый, который поддерживал «в дни тяжких сомнений о судьбах родины» и Тургенева, остался при нём и продолжал быть лучшим проявлением его таланта. В бунинской речи сохранялось и продолжало совершенствоваться искусство описаний, то самое, которое признал Лев Толстой («идёт дождик, — и так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне и говорить нечего»). И хотя Бунин не слышал этого отзыва, его «дождики» и теперь продолжали изумлять читателя.

«Жизнь Арсеньева». Среди разных тем, которые поочерёдно занимали Бунина, в это время наблюдалось и некоторое общее стремление. Это началось вскоре после того, как прошёл у него первый момент раздражения и написались все выступления, речи и полурассказы-полустатьи, которыми он отозвался на события, занёсшие его к иным берегам. Дальше, чем чаще, тем подробнее, стал возвращаться в его короткие рассказы целостный образ России. Где-то внутри его уже готовилась и выступала вперёд «Жизнь Арсеньева» (1927—1939), огромное полотно, запечатлевшее старую Россию.

В известном смысле бунинский роман (вместе с повестью А. Н. Толстого «Детство Никиты», написанной в эмиграции в 1920—1922 гг.) замыкает цикл художественных автобиографий из жизни русского помещичьего дворянства, включающий в себя такие классические произведения, как «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого, «Пошехонская старина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Но «Жизнь Арсеньева» не просто лирический дневник далёких, безвозвратно ушедших дней. Первые детские впечатления и впечатления отрочества, жизнь в усадьбе и учёба в гимназии, картины русской природы и быт нищающего дворянства служат лишь канвой для философской, религиозной и этической концепции Бунина. Автобиографический материал преобразён писателем столь сильно, что книга эта смыкается с рассказами того цикла, в которых художественно осмысляются вечные проблемы — жизни, любви, смерти. А если вспомнить, что писался бунинский роман в 20-х и 30-х гг. XX в., за гребнем громовых революционных потрясений, станет более понятен полемический и как бы устремлённый поверх современности смысл авторских отступлений и комментариев.

Размышляя о той национальной гордости, какая от века присуща русскому человеку, Бунин вопрошает: «Куда она девалась позже, когда Россия гблб? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены?»

Настойчиво повторяя мысль о «конце» России, погибшей «на наших глазах в такой волшебнo краткий срок», он всем художественным строем романа опровергает собственный мрачный вывод. Усадьба, полевое раздолье, старый русский уездный городок (где гимназист Алексей Арсеньев живёт «на хлебах» у мещанина Ростовцева), дни великопостной учёбы, постоянные дворы, трактиры, цирк, городской сад, напоённый запахом цветов, которые назывались просто «табак», Крым, Харьков, Орёл, Полтава, Первопрестольная — из множества миниатюр складывается огромная мозаичная картина России.

А какие пейзажи возникают на страницах «Жизни Арсеньева», как чувствует и откликается писатель на малейшее движение в жизни природы! По Бунину, это черта тоже национальная: «...первобытно подвержен русский человек природным влияниям».

Описания природы в романе таковы, что многие отрывки просятся в хрестоматию, пленяют звучностью и благородством языка. Характерно, что природа и человек у Бунина неотделимы: человек растворён в природе.

«Жизнь Арсеньева» посвящена **путешествию души** юного героя, необыкновенно свежо и остро воспринимающего мир. Главное в романе — расцвет человеческой личности, расширение её до тех пределов, когда она оказывается способной вобрать в себя огромное количество впечатлений. Перед нами исповедь большого художника, воссоздание им с величайшей подробностью той обстановки, где впервые проявились его самые ранние творческие импульсы. У Арсеньева обострена чуткость ко всему — «зрение у меня было такое, что я видел все семь звёзд в Плеядах, слухом за версту слышал свист суслика в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги».

Новаторство романа. Роман явил стремление автора как можно полнее выразить, самоутвердить себя в слове, передать, как сказал сам Бунин по другому поводу, «что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни, во мне самом и о чём никогда не пишут как следует в книгах». Новое в «Жизни Арсе-

нueva» проявляется уже в самом жанре произведения, которое строится как свободный лирико-философский монолог, где нет привычных героев, где даже невозможно выделить сюжет в обычном понимании этого слова. Здесь сказывается давнее желание писателя миновать, преодолеть устоявшиеся каноны всё с той же целью преодоления конца и смерти (в чём опять-таки, быть может, проявилась неосознанная полемика с собственными представлениями о конце).

Страстное и глубокое чувство пронизывает последнюю, пятую книгу романа — «Лика». В основу её легли преображённые переживания самого Бунина, его юношеская любовь к В. В. Пашенко. В романе смерть и забвение отступают перед силой любви, перед обострённым чувством жизни героя и автора.

В эту пору в восприятии современников Бунин предстаёт как живой классик. В 1933 г. он первым среди русских писателей был удостоен Нобелевской премии в области литературы. (Позднее её получили Б. Пастернак, А. Солженицын, М. Шолохов и И. Бродский.) В официальном сообщении говорилось: «Решением Шведской академии от 9 ноября 1933 г. Нобелевская премия по литературе присуждена Ивану Бунину за строгий артистический та-



После вручения И. А. Бунину Нобелевской премии

лант, с которым он воссоздал в литературной прозе типично русский характер». Немалую роль в этом событии сыграло появление первых четырёх книг «Жизни Арсеньева». Своеобразным итогом нравственно-духовных исканий явился философский трактат Бунина «Освобождение Толстого» (1937), посвящённый любимому писателю.

«Тёмные аллеи». В годы войны Бунин закончил книгу рассказов «Тёмные аллеи», которая вышла в полном составе в 1946 г. в Париже. Это единственная в русской литературе книга, в которой «всё о любви». Тридцать восемь новелл сборника дают великое разнообразие незабываемых женских типов — Руся, Антигона, Галя Ганская, Поля («Мадрид»), героиня «Чистого понедельника». В «Тёмных аллеях» мы встретим и грубоватую чувственность, и просто мастерски рассказанный игривый анекдот («Сто рупий»), но сквозным лучом проходит через книгу тема чистой и прекрасной любви. Необычайная сила и искренность чувства свойственна героям этих рассказов, и нет в них самоцельного смакования рискованных подробностей, пресловутой «клубнички». Любовь как бы говорит: «Там, где я стою, не может быть грязно!»

«Чистый понедельник». Герои Бунина бескомпромиссны в исканиях абсолютной любви. «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами», — рассказывает герой «Чистого понедельника». Казалось бы, у них есть всё для абсолютного счастья. Что ещё нужно? «Счастье наше, дружок, — приводит его любимая слова Платона Каратаева, — как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету». Но они — разные натуры. Герой «Чистого понедельника» (как, впрочем, и ряда других новелл — «Гали Ганской», например, или «Тани», или «Тёмных аллея») — «обычный», при всей своей физической привлекательности и эмоциональной наполненности, человек. Не то — героиня. В её странных поступках ощущается значительность характера, редкостность «избранной» натуры. Её сознание разорвано. Она не прочь окунуться в «сегодняшнюю» жизнь той элитарной Москвы — концертов Шляпина, «капустников» Художественного театра, каких-то курсов, чтения модных западных писателей начала века: Гофмансталя, Шницлера, Пшибышевского, лекций Андрея Белого и т. д. Но внутренне она чужда (как и сам Бунин) всему этому. Она напряжённо ищет что-то цельное, героин-

ческое, самоотверженное и находит свой идеал в служении Богу. Настоящее кажется ей жалким и несостоятельным. В «чистый понедельник» она рассчиталась с «миром» — манящей любовью и любимым и ушла на «великий постриг», в монастырь. Рассказ представляет собой образчик прозы позднего Бунина, с его тяготением к совершенному лаконизму, художественной краткости, сгущению внешней изобразительности, что позволяет говорить о **новореализме** как писательском методе.

- Сопоставьте рассказы о любви, написанные в эмиграции, — «Солнечный удар» и «Чистый понедельник». Согласны ли вы с бунинским утверждением, что любовь-страсть не может продлиться долго и непременно завершается расставанием или гибелью одного из героев? Прав ли советский критик М. Иофьев, утверждая, что уход героини «Чистого понедельника» в монастырь — дань «мёртвому»? Или более верно его же утверждение, что её поступок — дань максимализму, следствие несовпадения её высоких требований, её идеалов и незначительности окружающего? Почему поздние рассказы Бунина не имеют «благополучных» концовок?

Как поэт, Бунин оттачивал и совершенствовал свой дар, однако здесь муза, вдохновение посещали его нечасто. Зато немногочисленные стихи, пронизанные чувством одиночества, бездомности и тоски по России, представляли собой шедевры:

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 бьётся сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наёмный дом
С своей уж ветхою котомкой!

Нетрудно заметить, что и с точки зрения житейской, и с точки зрения исторической последнее двадцатилетие его долгой жизни оказалось рассечённым пополам: первое, «мирное», десятилетие отмечено его нобелевским лауреатством, спокойной и сосредоточенной работой над романом «Жизнь Арсеньева», относительной материальной обеспеченностью и окончательным

(пусть и не очень громким, но прочным) признанием его таланта, согрето любовью к «последней музе» — поэтессе и писательнице Галине Кузнецовой; десятилетие следующее принесло оккупацию Франции гитлеровскими войсками, разрыв с любимой, голод, страдания писателя в отрезанном Грасе, а затем — тяжёлую болезнь и медленное угасание в подлинной нужде и гордой бедности.

В ночь на 8 ноября 1953 г. Бунин скончался в Париже, в скромной квартирке на улице Жака Оффенбаха.

Размышляем о прочитанном



1. Как развивалась русская проза в начале XX в.? Какие направления и искания определяли её развитие?
2. Каковы истоки социальной двойственности Бунина? В чём проявилось тяготение к дворянским традициям и отталкивание писателя от них? Как воспринимал Бунин «барина и мужика»? Рассмотрите с этой позиции раннюю прозу Бунина, например рассказы «Антоновские яблоки», «Танька».
3. Как донесена авторская концепция мира в рассказе «Господин из Сан-Франциско»? Что сближает рассказ с повестью «Деревня»?
4. Какие черты, по мнению И. А. Бунина, характерны для подлинной любви? Почему он считает, что любовь — «краткий гость на земле» (рассказы «Солнечный удар», «Чистый понедельник», «Тёмные аллеи»)?

Творческое задание



Охарактеризуйте эстетическое кредо И. А. Бунина — поэта и прозаика, завершителя классических традиций XIX в.

Опыт литературоведческого исследования



1. Проследите взаимосвязь Бунина-прозаика и Бунина-поэта. Как метафоричность поэзии, её музыкальность и ритм вторгаются в прозу? Можно ли сказать, что проза Бунина вспахана плугом поэта («Антоновские яблоки»)?
2. С чем связана поэтизация одиночества в творчестве И. А. Бунина 1900-х гг.? Рассмотрите стихотворения И. А. Бунина «Сонет», «Одиночество», рассказы «Перевал», «Осень». Что вы можете сказать о характере лирического героя И. А. Бунина? Что характерно для бунинской лирики?

Темы сочинений¹



1. Тема обречённости мира в рассказе И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско».
2. Любовь как духовное возрождение в рассказах И. А. Бунина (цикл «Тёмные аллеи»).

Тема реферата²



Традиции русской классики в творчестве И. А. Бунина.

Проект



1. «Россия, которую мы потеряли» в произведениях И. А. Бунина. (Индивидуальное исследование.)
2. Формы повествования и образы повествователя в произведениях И. А. Бунина. (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



- **Кузнецова Галина.** Грасский дневник. — М., 1995.
«Грасский дневник» написан последней любовью и музой Бунина. Это важнейший источник для постижения биографии и творчества писателя. Помимо подробного дневника, который писался Г. Кузнецовой в Грасе, в издание вошли отрывки из дневника военных лет, её проза и стихи.
- **Муромцева-Бунина В. Н.** Жизнь Бунина: Беседы с памятью. — М., 1989.
Жена, помощник, друг Бунина на протяжении их совместной жизни вела дневник. Книга написана на материале систематических записей В. Н. Муромцевой. Они вносят много нового в наши представления о личности писателя.
- **Михайлов О. Н.** И. А. Бунин в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. — М., 2010.
Книга расширит знания учащихся и поможет им в подготовке к сочинениям, докладам и другим самостоятельным работам.

¹ О том, как подготовиться к сочинению, см. учебник А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 100—105.

² О том, как написать реферат, см. там же. С. 106.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН

(1870—1938)

■ Биография. ■ Начало литературной деятельности. ■ «Олеся». ■ «Гранатовый браслет». ■ Художественное своеобразие произведений. ■ Тема России. ■ Мастерство новеллиста. ■ Роман «Юнкера» — «завещание русской молодёжи»

Жизнелюбивый талант Куприна, одного из «королей» русской прозы XX в., находил высокую оценку у писателей самых разных, полярных направлений. Л. Н. Толстой, «Лев Великий» нашей словесности, говорил: «Куприн — настоящий художник, громадный талант. Поднимает вопросы жизни более глубокие, чем у его собратьев...» Один из вождей символизма, Константин Бальмонт, вторил, уже в стихах:

Это — мудрость верной силы,
В самой буре — тишина.
Ты — родной и всем нам милый,
Все мы любим Куприна.

Детские годы. Роль матери. Александр Иванович Куприн родился 26 августа (7 сентября) 1870 г. в захолустном городке Наровчате Пензенской губернии. Отца своего, умершего от холеры, когда мальчику шёл второй год, Куприн совсем не помнил. В 1874 г. он переезжает с матерью в Москву и поселяется в общей палате вдовьего дома на Кудринской площади. Так начинается для писателя семнадцатилетняя полоса непрерывного заточения во всякого рода казенных заведений.

Во вдовьем доме (описанном впоследствии в рассказе «Святая ложь», 1914) он по крайней мере не был оторван от матери. Вообще для детства Куприна и формирования его личности громадную роль сыграла мать, которая в глазах ребёнка безраздельно заняла место «верховного существа». Судя по свидетельствам современников, Любовь Алексеевна Куприна, урождённая татарская княжна Куланчакова, «обладала сильным, непреклонным характером и высоким благородством». Это была женщина

энергичная, волевая (чего только ей стоило после смерти мужа воспитать, почти без средств к существованию, троих детей!), и даже с оттенком деспотизма в характере. Авторитет Любови Алексеевны оставался неколебимым в течение всей её долгой жизни. В своём автобиографическом романе «Юнкера» (1928—1932) он не называет мать главного героя Александрова иначе как «обожаемая». Мечтательный и одновременно «азиатски» вспыльчивый, нежный и упорный до упрямства, мальчик оказался обязанным матери многими чертами своего характера.

Суровая казарменная школа. В 1877 г. из-за тяжёлого материального положения Любовь Алексеевна была вынуждена отдать сына в Александровское малолетнее сиротское училище. Семилетний Саша надел первую в своей жизни форму — «парусиновые панталоны и парусиновую рубашку, обшитую вокруг ворота и вокруг рукавов форменной кумачовой лентой». Казённая обстановка, злобные старые девы-воспитательницы, наконец, сверстники, которые «были с самого первоначалия исковерканы», — всё это причиняло мальчику страдания. Он совершает побег и, проплутав двое суток по Москве, возвращается с повинной в пансион (рассказ «Храбрые беглецы», 1917).

Однако испытания, ждавшие Куприна, только начинались. В 1880 г. он сдал вступительные экзамены во Вторую московскую военную гимназию, которая два года спустя была преобразована в кадетский корпус. И снова форма: «Чёрная суконная курточка, без пояса, с синими погонами, восемью медными пуговицами в один ряд и красными петлицами на воротнике». В повести «На переломе» («Кадеты», 1900) Куприн подробно запечатлел калечащие детскую душу нравы, тупость начальства, «всеобщий культ кулака», отдававший слабого на растерзание более сильному, наконец, отчаянную тоску по семье и дому.

«Бывало, в раннем детстве вернёшься после долгих летних каникул в пансион, — вспоминал Куприн. — Всё серо, казарменно, пахнет свежей масляной краской и мастикой, товарищи грубы, начальство недоброжелательно. Пока день — ещё крепишься кое-как... Но когда настанет вечер и возня в полутёмной спальне уляжется, — о, какая нестерпимая скорбь, какое отчаяние овладевают маленькой душой! Грызёшь подушку, подавляя рыдания, шепчешь милые имена и плачешь, плачешь жаркими слезами, и знаешь, что никогда не насытишь ими своего горя» (очерк «Памяти Чехова», 1904).

Формирование личности и истоки гуманизма. Третье Александровское юнкерское училище в Москве, куда Куприн поступил в сентябре 1888 г., приняло в свои стены уже не «невзрачного, маленького, неуклюжего кадетика», а крепкого юношу, ловкого гимнаста, юнкера, без меры дорожащего честью своего мундира, неутомимого танцора, пылко влюблявшегося в каждую хорошенькую партнёршу по вальсу.

Детские и юношеские годы Куприна в известной мере дают материал для отыскания его характерных особенностей как художника. Воспевание героического, мужественного начала, естественной и грубовато-здоровой жизни сочетается в творчестве писателя, как мы увидим, с обострённой чуткостью к чужому страданию, с пристальным вниманием к слабому, «маленькому» человеку, угнетаемому оскорбительно чужой и враждебной ему средой. Вот эта вторая, плодотворнейшая стихия Куприна-художника восходит к впечатлениям маленького Саши, полученным в кадетском корпусе. Нужно было ребёнком пройти сквозь ужасы военной бурсы, пережить унижительную публичную порку, чтобы так болезненно-остро ощутить, скажем, мучения татарина Байгузина, истязуемого на батальонном плацу («Дознание», 1894), или драму жалкого, забитого солдата Хлебникова («Поединок», 1905).

Первые литературные опыты. Служба в полку. Несмотря на мрачность быта в кадетском корпусе, именно там родилась настоящая, глубокая любовь будущего писателя к литературе. К этому времени и сам Куприн начинает пробовать свои силы в литературе (сперва в поэзии). Уже будучи в юнкерском училище, он впервые выступил в печати. Познакомившись с поэтом Л. И. Пальминым, Куприн опубликовал в журнале «Русский сатирический листок» весьма посредственный рассказ «Последний дебют» (1889).

Когда 10 августа 1890 г., окончив «по первому разряду» Александровское училище, свежееиспечённый подпоручик отправился в 46-й Днепровский пехотный полк, квартировавший в городишке Проскурове Подольской губернии, он и сам не относился серьёзно к своему «писательству».

Почти четырёхлетняя служба впервые столкнула Куприна с тяготами обыденной жизни и армейской действительности. Однако именно эти годы дали возможность Куприну всесторонне познать провинциальный военный быт, а также познакомиться с нищей жизнью белорусской окраины, еврейского местечка, с нравами

«заштатной» интеллигенции. Впечатления этой поры явились как бы запасом на много лет вперёд (материал для ряда рассказов, и в первую очередь повести «Поединок», Куприн почерпнул именно во время своей офицерской службы). В 1893 г. молодой подпоручик заканчивает повесть «Впотьмах», рассказы «Лунной ночью» и «Дознание». Казарменные будни в Днепровском полку становятся для Куприна всё более невыносимыми. Вот так же «взрослеет» в «Поединке» подпоручик Ромашов, ещё недавно мечтавший о воинской славе, но после напряжённых раздумий о бесчеловечности армейской муштры, дикости провинциального офицерского существования решающий выйти в отставку.

Куприн подаёт прошение об отставке, получает её и к осени 1894 г. оказывается в Киеве. Он много печатается в местных и провинциальных газетах, пишет рассказы, очерки, заметки. Итогом этого беспокойного, полуписательского, полурепортёрского прозябания были два сборника: очерки «Киевские типы» (1896) и рассказы «Миниатюры» (1897).

Купринские «университеты». Произведения Куприна 1890-х гг. неравноценны, нередко он допускал штампы, мелодраматичность. Пройдёт немного времени, и Куприн резко высмеет собственные литературные штампы («По заказу», 1901). Преодолению литературщины, заёмных мелодраматических трафаретов и расхожих описаний способствовало подлинное познание жизни. В автобиографии писателя приведён поистине устрашающий список тех занятий, какие он перепробовал, расставшись с военным мундиром: был репортёром, управляющим на постройке дома, разводил табак «махорку-серебрянку» в Волынской губернии, служил в технической конторе, был псаломщиком, подвизался на сцене, изучал зубоврачебное дело, хотел было даже постричься в монахи, служил в артели по переноске мебели фирмы некоего Лоскутова, работал на разгрузке арбузов и т. д. Сумбурные, лихорадочные метания, смена «специальностей» и должностей, частые разъезды по стране, обилие новых встреч — всё это дало Куприну неисчерпаемое богатство впечатлений, и требовалось художественно обобщить их.

И вот в 1896 г., поступив заведующим учётом кузницы и столярной мастерской на один из крупнейших сталелитейных и рельсопрокатных заводов Донецкого бассейна, Куприн пишет цикл очерков о положении рабочих, а одновременно с ними складываются контуры первого крупного произведения — повести «Молох».

Это была уже во многом настоящая «купринская» проза с её, по словам Бунина, «метким и без излишества щедрым языком». Так начинается стремительный творческий расцвет Куприна, создавшего на стыке двух веков большинство самых значительных произведений. Талант Куприна, недавно ещё разменивавшийся на ниве дешёвой беллетристики, обретает уверенность и силу. Вслед за «Молохом» появляются произведения, выдвинувшие писателя в первые ряды русской литературы, — «Прапорщик армейский» (1897), «Олеся» (1898) и затем, уже в начале XX столетия, — «В цирке» (1901), «Конокрады» (1903), «Белый пудель» (1903) и повесть «Поединок» (1905).

«Олеся»

В 1897 г. Куприн служил управляющим имением в Ровенском уезде Волынской губернии; впечатления этой поры легли в основу повести «Олеся». С сочным юмором описывает он полесское село Переброд, в живых подробностях рисует портреты «самого бедного и самого ленивого мужика» во всём селе и опытного охотника Ярмолы; исполнительного служаки, выпивохи и взяточника урядника Евпсихия Африкановича; изгнанной суеверными крестьянами в лес «ведьмаки» Мануйлихи. Но в центре повести герои-антиподы: приезжий из города молодой «паныч» Иван Тимофеевич и внучка Мануйлихи, гордая и своенравная красавица Олеся. «В ней не было ничего похожего на местных дивчат, лица которых под уродливыми повязками, прикрывающими сверху лоб, а снизу рот и подбородок, носят такое однообразное, испуганное выражение... Оригинальную красоту её лица, раз его увидев, нельзя было позабыть, но трудно было, даже привыкнув к нему, его описать». Однако вспыхнувшее романтическое чувство в душе молодых людей изначально обречено: «паныч» лишь залётным служебным «делом» обязан недолгому визиту в «лесной край»; юная колдунья не желает променять свою «волю» на существование в пугающем её «городе». В «Олесе» воплощается одна из центральных тем литературы столетия — стремление человека быть ближе к природе, её живительным сокам и невозможность в условиях жёстко регламентирующей его цивилизации осуществить эту идиллию (недаром купринский сюжет послужил благодарной темой позднейшего французского фильма «Колдунья»).

Мастерство композиции. Для «Олеси» характерна выверенность повествования, движение сюжета по нарастающей. Действие сопровождается как бы музыкальным аккомпанементом — описаниями природы, созвучными настроению главного героя. Прекрасный зимний день умиротворяет скучающего на охоте Ивана Тимофеевича: «Снег розовел на солнце и синел в тени. Мной овладело тихое очарование этого торжественного, холодного безмолвия...» И это служит прелюдией к встрече героя с Олесей. Исподволь зреющее чувство, «поэтическая грусть» показаны на фоне наступившей весны — «ранней, дружной и — как всегда на Полесье — неожиданной». Объяснение в любви сопровождается картиной лунной ночи: «Взошёл месяц, и его сияние причудливо, пестро и таинственно расцветило лес, легло среди мрака неровными, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, на изогнутые сучья, на мягкий, как плюшевый ковёр, мох». Последнее свидание завершается картиной предгрозовой напряжённости природы: «Полнеба закрыла чёрная туча с резкими курчавыми краями, но солнце ещё светило, склоняясь к западу, и в этом смешении света и надвигавшейся тьмы было что-то зловещее». Наконец, в финале угроза избитой перебродскими бабами Олеси: «Вы ещё все наплачетесь досыта!» — оборачивается бурей стихии — страшным градом, побившим жито у половины села, и бегством от мести крестьян Мануйлихи и её внучки. Романтика любовного и драматического чувства находит совершенное выражение в слове.

- Какое значение в повести имеет элемент загадочного, таинственного, колдовского? И кого можно назвать более суеверным — Олесю и старую Мануйлиху или полесских сельчан? Кто побеждает в этой драме любви и какая роль уготована Куприным Олесе и Ивану Тимофеевичу? Какую роль в композиции повести играют картины природы? Вправе ли мы сказать, что в «Олесе» отразилась одна из центральных проблем литературы уже нового века — стремление «испорченного» цивилизацией человека быть ближе к природе, её живительным силам и невозможность в условиях своекорыстного мира осуществления этой идиллии?

* * *

На петербургском Парнасе. В 1901 г. Куприн переезжает в Петербург. Позади годы скитаний, калейдоскоп причудливых

профессий, неустроенная жизнь. В столице перед писателем открыты двери редакций наиболее популярных тогдашних толстых журналов. В 1897 г. Куприн познакомился с И. А. Буниным, несколько позднее — с А. П. Чеховым, а в ноябре 1902 г. — с М. Горьким, давно уже пристально следившим за молодым писателем. Наезжая в Москву, Куприн посещает основанное Н. Д. Телешовым литературное объединение «Среда»; руководимое Горьким издательство «Знание» выпускает в 1903 г. первый том купринских рассказов, положительно встреченных критикой. Среди петербургской интеллигенции Куприн особенно сближается с руководителями журнала «Мир Божий» — редактором его, историком литературы Ф. Д. Батюшковым, критиком и публицистом А. И. Богдановичем и издательницей А. А. Давыдовой, высоко ценившей талант Куприна. В 1902 г. писатель женится на дочери Давыдовой, Марии Карловне. Некоторое время он деятельно сотрудничает в «Мире Божьем» и как редактор, а также печатает там ряд своих произведений: «В цирке», «Болото» (1902), «Корь» (1904), «С улицы» (1904), но к чисто редакторской работе, мешавшей его творчеству, скоро охладевает.

«Поединок»

В творчестве Куприна в эту пору всё громче звучат обличительные ноты. Общественный подъём в стране вызывает у него крепнущее намерение осуществить давно задуманный замысел — «хватить» по царской армии. Так накануне первой революции складывается крупнейшее произведение писателя — повесть «Поединок», над которой он начал работать весной 1902 г. Ход общественных событий торопил писателя. Уверенность в себе, в своих силах Куприн, человек крайне мнительный, находил в дружеской поддержке Горького. Именно к этим годам (1904—1905) относится пора их наибольшего сближения. «Теперь, наконец, когда уже всё окончено, — писал Куприн Горькому 5 мая 1905 г., после завершения «Поединка», — я могу сказать, что всё смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам. Если бы Вы знали, как многому я научился от Вас и как я признателен Вам за это». Предназначавшаяся для «Мира Божьего» повесть была передана Куприным в издательство «Знание» и вышла с посвящением Горькому в мае 1905 г., вскоре после тяжёлых поражений русского самодержавия в войне с Японией. Два-

дцать тысяч экземпляров шестого сборника «Знание», в котором главное место занимала повесть Куприна, разошлись мгновенно, так что через месяц понадобилось новое издание.

Жёсткими штрихами, как бы рассчитываясь с прошлым, Куприн рисует армию, которой он отдал годы юности.

По своим человеческим качествам офицеры купринской повести — люди очень разные. Мы не поверим одному из её героев, поручику Назанскому, в романтическом азарте восклицаящему, что плохих людей нет вообще. Однако почти каждый из офицеров обладает необходимым запасом добрых чувств, причудливо перемешанных с жестокостью, грубостью, равнодушием. Когда один из знакомых Льва Толстого сказал, что в «Поединке» выведены «одни отрицательные типы», Толстой возразил: «Полковой командир — прекрасный положительный тип». Но хотя командир полка Шульгович под своим громоподобным бурбонством и скрывает заботу об офицерах, а подполковник Рафальский любит животных и всё свободное и несвободное время отдаёт собиранию редкостного домашнего зверинца, наконец, главный герой повести подпоручик Ромашов без меры страдает, когда видит физическую расправу над солдатом, — их добрые чувства приходят в противоречие с жестокой уставной необходимостью. Как говорит рупор Куприна — Назанский, «все они, даже самые лучшие, самые нежные из них, прекрасные отцы и внимательные мужья, — все они на службе делаются низменными, трусливыми, глупыми зверюшками. Вы спросите: почему? Да именно потому, что никто из них в службу не верит и разумной цели этой службы не видит».

Впрочем, сам же Куприн оговаривается: не все. Командир пятой роты капитан Стельковский, «странный человек», придерживался совершенно иных правил, за что «товарищи относились к нему неприязненно, солдаты же любили». «В роте у него не дрались и даже не ругались, хотя и не особенно нежничали, и всё же его рота по великолепному внешнему виду и выучке не уступила бы любой гвардейской части». Это его рота на майском смотре вызывает слёзы своей молодцеватостью у корпусного командира, в котором можно узнать знаменитого генерала Драгомирова. Однако это, замечает Куприн, «пример, может быть, единственный во всей русской армии».

Образ Ромашова. Куприн показывает, что офицерство, независимо от своих личных качеств, всего лишь орудие или жертва

бесчеловечно категорических уставных условностей, жестоких традиций и обязательств. Но на людей с более тонкой душевной организацией, вроде Ромашова, служба производит отталкивающее впечатление именно своей противоестественностью и античеловечностью. От отрицания мелочных обрядов (держат руки по швам и каблуки вместе в разговоре с начальником, тянуть носок вниз при маршировке, кричать «На плечо!») Ромашов приходит к отрицанию войны как таковой. Отчаянное человеческое «не хочу!» должно, по мысли юного подпоручика, уничтожить варварский метод решать споры между народами силою оружия: «Положим, завтра, положим, сию секунду эта мысль пришла в голову всем: русским, немцам, англичанам, японцам... И вот уже нет больше войны, нет офицеров и солдат, все разошлись по домам». «Какая смелость! — восхищённо сказал о Ромашове Лев Толстой. — И как это цензура пропустила и как не протестуют военные?»

Проповедь миротворческих идей вызвала сильные нападки в ожесточённой журнальной кампании, развязанной вокруг «Поединка», причём особенно негодовали военные чины. Повесть явилась крупнейшим литературным событием, прозвучавшим более злободневно, чем свежие вести «с маньчжурских полей» — военные рассказы и записки очевидца «На войне» В. Вересаева или антимилитаристский «Красный смех» Л. Андреева, хотя купринская повесть описывала события примерно десятилетней давности. Благодаря глубине поднятых проблем, беспощадности обличения, яркости и обобщающей значимости выведенных типажей «Поединок» во многом определил дальнейшее изображение военной темы. Его воздействие заметно и на романе С. Сергеева-Ценского «Бабаев» (1907), и даже на более поздней антивоенной повести Е. Замятина «На куличках» (1914).

* * *

В зените славы. В течение первого десятилетия 1900-х гг. талант Куприна достигает своего зенита. В 1909 г. писатель получает за три тома художественной прозы академическую Пушкинскую премию, поделив её с Буниным. В 1912 г. в издательстве А. Ф. Маркса выходит собрание его сочинений в приложении к популярному журналу «Нива». Его талант радует сочным реализмом, в высшей степени здоровым духовным настроением и «земным» колоритом. Выходят в свет выдающиеся произведения пи-

сателя: «Гамбринус» (1906), «Суламифь» (1908), «Гранатовый браслет» (1911), «Анафема» (1913), цикл художественных очерков «Листригоны» (1907—1911) и многие другие.

«Гранатовый браслет»

Любовь до самоотречения и даже до самоуничтожения, готовность погибнуть во имя любимой женщины — тема эта, тронутая неуверенной рукой в раннем рассказе «Странный случай» (1895), расцветает в волнующем, мастерски выписанном «Гранатовом браслете». «Один из самых благоуханных и томительных рассказов о любви — и самых печальных — куприновский „Гранатовый браслет“, — писал К. Паустовский. — Характерно, что великая любовь поражает самого обыкновенного человека — гнущего спину за канцелярским столом — чиновника контрольной палаты Желткова. Невозможно без тяжёлого душевного волнения читать конец рассказа с его изумительно найденным рефреном „Да святится имя Твое“. Особую силу „Гранатовому браслету“ придаёт то, что в нём любовь существует как нежданный подарок — поэтический, озаряющий жизнь, среди обыденщины, среди трезвой реальности и устоявшегося быта».

Однако, стремясь воспеть красоту бескорыстного чувства, на которое «способен, быть может, один из тысячи», Куприн придаёт повествованию черты надрывности и даже мелодраматизма. Любовь крошечного и жалкого чиновника Желткова к княгине Вере Шейной безответна... Замкнутая сама в себе, эта любовь обладает лишь разрушительной силой. «Случилось так, что меня не интересует в жизни ничто: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей, — пишет Желтков перед самоубийством предмету своего поклонения, — для меня вся жизнь заключается только в вас». Это чувство вытесняет все остальные помыслы из сознания героя.

Романтическое поклонение женщине, рыцарское служение ей противостояли в произведениях Куприна циничному глумлению над чувством, живописанию разврата, который под видом освобождения человека от «мещанских условностей» проповедовали такие писатели, как Арцыбашев или Анатолий Каменский.

В годы великой смуты. Куприну, писателю и человеку, были свойственны почти неуправляемая эмоциональность натуры, мож-

но сказать, детская наивность и доверчивость, переменчивость настроения и даже политических симпатий. Он восторженно встречает несчастную для России германскую кампанию 1914—1918 гг., затем разочаровывается в ней, приветствует падение царского режима и видит в главе Временного правительства А. Ф. Керенском «Сердце народное» (так озаглавлен его очерк 1917 г., напечатанный в двух номерах за 1917 г. в редактируемой им эсеровской газете «Свободная Россия»). Он резко полемизирует с большевиками, именуя их «истерическими болтунами, трибунными паяцами, честолюбивыми мизантропами, сумасшедшими алхимиками», и с этих позиций встречает Октябрьский переворот. После кратковременного ареста писателя органами Петроградской чрезвычайной комиссии (ЧК) за написание статьи в защиту великого князя Михаила Александровича (июль 1918 г.), вскоре расстрелянного, он делает попытку сотрудничества с большевистским руководством и встречается с Лениным, но получает отказ в издании беспартийной газеты «Земля». В октябре 1919 г. Куприн принимает сторону белых и становится редактором газеты Северо-Западного фронта генерала Н. Н. Юденича «Приневский край». Вместе с остатками разгромленной под Петроградом Добровольческой армии он через Нарву и Ревель (ныне Таллин) оказывается в Гельсингфорсе (Хельсинки). Отсюда по приглашению Бунина он выезжает в Париж.

Творчество 1920-х гг. Первые годы в изгнании Куприн выступает преимущественно темпераментным публицистом, оказавшись на самом правом фланге эмиграции.

Однако по мере угасания в Куприне пыла пристрастного публициста в нём снова просыпался художник. Приблизительно с 1927 г., когда выходит его сборник «Новые повести и рассказы», можно говорить о последней полосе относительно напряжённого творчества писателя. Вслед за этим появляются книги «Купол Св. Исаакия Далматского» (1928) и «Елань» (1929). Рассказы, публиковавшиеся в газете «Возрождение» в 1929—1933 гг., входят в сборники «Колесо времени» (1930) и «Жанета» (1933). С 1928 г. Куприн печатает главы из романа «Юнкера», вышедшего отдельным изданием в 1933 г.

- Считаете ли вы, что Куприн в повестях «Олеся» и «Гранатовый браслет» понимает любовь как духовное возрождение?

Тема России. Куприн всегда любил Россию горячо и нежно. Но только в разлуке с ней, как и Бунин, смог найти слова признания и любви. Он ясно сознавал, что оторванность от родины может губительно сказаться на его творчестве. «Есть, конечно, писатели такие, что их хоть на Мадагаскар посылай на вечное поселение — они и там будут писать роман за романом, — заметил он. — А мне всё надо родное, всякое — хорошее, плохое — только родное». Здесь, быть может, с наибольшей силой проявилась особенность художественного склада Куприна. Он накрепко, более, нежели «русские европейцы» Бунин или Зайцев, был **непосредственно** привязан к малым и великим сторонам русского быта, многонационального уклада великой страны. Но теперь родной быт исчез. Исчезли рабочие, подневольные страшного Молоха (одноимённая повесть 1896 г.), исчезли великолепные в труде и разгуле балаклавские рыбаки («Листригоны», 1907—1911), философствующие поручики и замордованные рядовые («Поединок»). Перед глазами Куприна не привычный пейзаж заснеженной Москвы, не панорама дикого Полесья, а чистенький Буа-Булонский лес или такая нарядная и в общем-то чужая природа французского Средиземноморья.

Прежние мотивы вновь звучат в купринской прозе, которая истончается, обретает просветлённость и чувство христианского всепрощения. Нельзя не согласиться с поэтом и критиком Г. Адамовичем, когда он пишет в своей книге «Одиночество и свобода»: «Да, в поздних вещах Куприн менее энергичен, менее щедр, чем в „Поединке“ или даже „Яме“, но тихий, ровный, ясный свет виден в них повсюду, а особенно в этих рассказах и повестях подкупает их совершенная непринуждённость: речь льётся свободно, без всякого усилия, без малейших претензий на показную „артистичность“ или „художественность“ — и в ответ у читателя возникает доверие к человеку, который эту роскошь в силах себе позволить». Новеллы «Ольга Сур» (1929), «Дурной каламбур» (1929), «Блондель» (1933) на новом витке завершают линию прославления простых и благородных людей — борцов, клоунов, дрессировщиков, акробатов. Вослед знаменитым «Листригонам» пишет он в эмиграции рассказ «Светлана» (1934), вновь воскрешающий колоритную фигуру балаклавского рыбака Коли Костанди. И природа, в тихой красоте её ночей и вечеров, в разнообразии повадок её населения — зверя, птицы, вплоть до самых малых детей леса, по-прежнему вызывает в Куприне восхищение

и жадный художнический азарт («Ночь в лесу», 1931; «Вальдшнепы», 1934).

«Колесо времени». Прославлению великого «дара любви» — чистого, бескорыстного чувства (что было лейтмотивом множества прежних произведений) — посвящена повесть «Колесо времени». Куприн избирает местом действия шумный, пёстрый и красочный до декоративности Марсель, который он уже описал семнадцать лет назад в очерках «Лазурные берега». Русский инженер Мишика (как его называет прекрасная француженка Мария) — это всё тот же «проходной» персонаж творчества Куприна, добрый, вспыльчивый, слабый. Он поздний родной брат инженера Боброва («Молох»), прапорщика Лапшина («Прапорщик армейский»), подпоручика Ромашова («Поединок»). Но этот герой и грубее их, «приземлённее»: его жгучее, казалось бы, необыкновенное чувство лишено той одухотворённости и целомудрия, какими освятили своё отношение к любимой давние персонажи. Это сильная, но более заурядная, плотская страсть, которая, исчерпав себя, начинает тяготить героя, неспособного к длительному «идеальному» чувству. Недаром сам Мишика говорит о себе: «Опустела душа, и остался один телесный чехол».

Куприн — мастер рассказа. Но повторим: в Куприне неистребимо жил художник, который и в бедной старости, неуютстве, эмигрантской безытности находил новые краски мастерства, становившиеся с годами всё более утончёнными и совершенными. Это, в частности, проявлялось в жанре малой прозы. Куприн — великолепный рассказчик по естественности и гибкости интонации. Он верный и блестящий ученик Льва Толстого; и вместе с тем урок сжатости, преподанный Чеховым, не прошёл для него бесследно. Куприн охотно обращается к историческим анекдотам и преданиям, берёт готовую канву, расцвечивая её россыпями своего богатого языка. Так рождаются новеллы «Тень Наполеона» (1928), «Царёв гость из Наровчата» (1933) — легенда о посещении заштатного городка императором Александром I, «Однорукий комендант» (1929) — эпизод из героической биографии генерала И. Д. Скобелева, «Геро, Леандр и пастух» (1929) — «трогательное предание» о греческом атлете и жрице в храме Артемиды, «Четверо нищих» (1929) — французская легенда о короле Генрихе IV. Однако в сознании Куприна жила мечта о крупном полотне, которое запечатлело бы милую его сердцу Россию.

«Юнкера». Подобно другим крупным русским писателям, которые, оказавшись на чужбине, обратились к жанру художественной автобиографии (И. А. Бунин, И. С. Шмелёв, А. Н. Толстой, Б. К. Зайцев и др.), Куприн посвящает своей юности самую значительную вещь — роман «Юнкера». В определённом смысле это было подведение итогов. «„Юнкера“, — сказал сам писатель, — это моё завещание русской молодёжи».

В романе подробно воссоздаются традиции и быт Третьего Александровского юнкерского училища в Москве, рассказывается о преподавателях и офицерах-воспитателях, однокашниках Александрова-Куприна, говорится о его первых литературных опытах и юношеской «безумной» любви героя. Однако «Юнкера» не просто «домашняя» история юнкерского училища на Знаменке. Это повествование о старой, «удельной» Москве — Москве «сорока сороков», Иверской часовни Божьей Матери и Екатерининского института благородных девиц, что на Царицынской площади, всё сотканное из летучих воспоминаний. Сквозь дымку этих воспоминаний проступают знакомые и неузнаваемые сегодня силуэты Арбата, Патриарших прудов, Земляного вала. «Удивительна в „Юнкерах“ именно эта сила художественного видения Куприна, — писал, откликаясь на появление романа, прозаик Иван Лукаш, — магия оживляющего воспоминания, его мозаическая работа создания из „осколочков“ и „пылинок“ воздушно-прекрасной, лёгкой и светлой Москвы — фрески, полной совершенно живого движения и совершенно живых людей времён Александра III».

«Юнкера» — и человеческое, и художественное **завещание** Куприна. К лучшим страницам романа можно отнести те, где лирика с наибольшей силой обретает свою внутреннюю оправданность. Таковы, в частности, эпизоды поэтического увлечения Александрова Зиной Бельшевой.

И всё же, несмотря на обилие света, музыки, празднеств — «яростной тризны по уходящей зиме», грома военного оркестра на разводах, великолепия бала в Екатерининском институте, нарядного быта юнкеров-александровцев («Роман Куприна — подробный рассказ о телесных радостях молодости, о звенящем и как бы невесомом жизнеощущении юности, бодрой, чистой», — очень точно сказал Иван Лукаш), это печальная книга. Вновь и вновь с «неописуемой, сладкой, горьковатой и нежной грустью» писатель мысленно возвращается к России. «Живёшь в прекрас-

ной стране, среди умных и добрых людей, среди памятников величайшей культуры, — писал Куприн в очерке «Родина». — Но всё точно понарошку, точно развёртывается фильм. И вся молчаливая, тупая скорбь в том, что уже не плачешь во сне и не видишь в мечте ни Знаменской площади, ни Арбата, ни Поварской, ни Москвы, ни России». Этим чувством безудержной, хронической ностальгии пронизано последнее крупное произведение Куприна — повесть «Жанета».

«Жанета». Точно фильм проходит мимо старого профессора Симонова, когда-то знаменитого в России, а ныне ютящегося в бедной мансарде, жизнь яркого и шумного Парижа. Смешной и нелепый старик одиноко и бесцельно влачит в чужой стране остаток дней и, чтобы заполнить их пустоту, привязывается к маленькой полунищей девочке Жанете. В старике Симонове, добром и трогательно-беспомощном, мы узнаём черты старенького «папá Куприна». Недаром писатель выделяет в своём герое главную черту: «Любовь ко всем детям, умиление над их беспомощностью, радость слышать их голоса и видеть их улыбки, созерцать их игры и их первые попытки к общежитию постоянно наполняли его душу целительным бальзамом. Он не ради щегольской фразы, но от глубины сердца произнёс свой афоризм:

— Тот, кто написал хорошую книгу для детей или изобрёл детские штанишки, не связывающие движения и приятные в носке, — тот гораздо больше достоин благородного бессмертия, чем все изобретатели машин и завоеватели стран». Так за фигурой профессора Симонова нам видится сам Куприн, автор замечательных детских произведений — «Белый пудель», «Чудесный доктор», «Слон»...

Лишь глубоко больным, неспособным работать вернулся в 1937 г. на родину Куприн. Но как вернулся? По авторитетным воспоминаниям писателя Н. Никандрова, «он не приехал в Москву, а его привезла туда жена, как вещь, так как он ничего не сознавал, где он и что он». В советской Москве за Куприна были написаны панегирические очерки и появились покаянные интервью; но только нацарапанная немощной рукой подпись принадлежала достоверно ему. Он умер от рака в Ленинграде в 1938 г., там же покончила с собой в пору блокады его жена Елизавета Морицевна.

Размышляем о прочитанном



1. Какие направления реалистической прозы существовали в начале века?
2. Каковы особенности ранних рассказов Куприна?
3. Какие впечатления детства и отрочества питали гуманистическую устремлённость Куприна, его внимание и сострадание к «слабому маленькому человеку» («Поединок», «Олеся», «Гамбринус»)?
4. Какова роль культа физической красоты и силы в предреволюционных произведениях Куприна? Почему в условиях жестокой действительности эти качества обречены на гибель («В цирке», «Изумруд»)?
5. В чём проявляется верность Куприна реалистическим заветам? Какое место занимает в творчестве писателя «река жизни» — профессиональный, военный, заводской, рыбацкий, чиновничий уклад или национальный быт — русский, украинский, белорусский?
6. Как изображена русская армия в повести «Поединок»? В чём это изображение перекликается с действительностью того времени?

Творческое задание



Какие изменения в отношении А. Куприна к русской армии и её традициям вы проследите, если сравните повести «Поединок» (1905) и «Юнкера» (1933)?

Опыт литературоведческого исследования



1. Покажите на конкретном анализе текста, в чём близость Куприна с его вниманием к внутренней жизни человека Льву Толстому и Чехову как мастеру малых форм прозы («Олеся», «В цирке», «Жидовка»).
2. Своеобразие композиции повести «Олеся». Какую роль в ней играют картины природы?
3. Что такое «естественная личность» и какими художественно-изобразительными средствами она воплощена в повести «Олеся»? Докажите анализом языка произведения.
4. Покажите, в чём следует Куприн («Олеся») традиции Л. Толстого («Казак») и в чём полемизирует с классиком литературы.

Тема сочинения



Тема трагической любви в творчестве Куприна («Олеся», «Гранатовый браслет»).

Тема реферата



Русская армия в произведениях Куприна («Поединок», «Юнкера»).

Проект



Традиции Толстого в произведениях Куприна.

Советуем прочитать



- **Куприна К. А.** Куприн — мой отец. — М., 1979.

В этой книге дочь писателя рассказывает о своём отце прежде всего как о человеке, современнике грандиозных событий XX столетия. Особый интерес представляют главы книги, посвящённые парижской жизни Куприна, друзьям писателя по эмиграции — Бальмонту, Шмелёву, Саше Чёрному и др.

- **Михайлов Олег.** Куприн. — М., 1981. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Беллетризованные главы книги в живой, увлекательной форме содержат рассказ о драматической, полной приключений и глубоких потрясений жизни Куприна.

Специальные разделы книги посвящены анализу творчества писателя и вводят читателя в его художественную лабораторию, подчёркивая своеобразие дарования.



ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ

(1871—1919)

- Раннее творчество. ■ От реализма к модернизму. ■ Писатель-экспрессионист.
- Художественное своеобразие творчества

Леонид Андреев был «новым» писателем, целиком принадлежащим наступившему XX веку. Его рассказы, повести, драмы поражали воображение силой и искренностью желания автора разделить страдания человека, необыкновенным, порой болез-

ненным темпераментом в отстаивании излюбленных — то героических, то мрачно-упаднических — идей, стремлением к скоплению эффектов и драматических — часто мелодраматических — ситуаций. Его произведения были непохожи на «традиционную» литературу: они увлекали или отталкивали, но никогда не оставляли равнодушным.

Надломленность юной души. Внук орловского предводителя дворянства и крестьянки, сын бедного землемера, писатель познал ужасы городской окраины, полуголодный студенческий быт, мучительный разлад с самим собой, ненависть к бессмысленному существованию «толпы». Шестнадцатилетним гимназистом он записал в дневнике: «Придёт время, я нарисую людям потрясающую картину их жизни». Он испытывал приступы жестокого душевного отчаяния, несколько раз покушался на самоубийство (ладонь левой руки у него была пробита пулей, пальцы скрючены) и одновременно был обуреваем жгучими, разъедающими, честолюбивыми помыслами, жадной славой и известности. Как-то признался Горькому: «Ещё четырнадцать лет я сказал себе, что буду знаменит, или — не стоит жить».

Раннее творчество. Леонид Андреев вошёл в литературу в самом конце XIX в. (5 апреля 1898 г. в газете «Курьер» впервые за его полной подписью был помещён пасхальный рассказ «Баргамот и Гараська»). И его ранние рассказы — «Жили-были», «Большой шлем», «Петька на даче», «Гостинец», «Из жизни штабс-капитана Каблукова» и т. д. — явили нам традиционный реализм, демократическую устремлённость, заметное влияние Чехова и Горького. Пример — рассказ «Петька на даче» (1898), вызывающий сострадание к грязному и забитому парикмахерскому «мальчику», похожему не на десятилетнего ребёнка, а на «состарившегося карлика». Однако уже здесь мотивы, знакомые по чеховскому «Ваньке Жукову», осложнены демонстративным вмешательством автора в судьбу своих героев. Даже в этих по фактуре своей крепких реалистических рассказах ощутимо и нечто иное, новое. «Так бывает; так может быть», — утверждали своими произведениями писатели XIX в. «Да будет так», — говорит Андреев. Уже в этих ранних произведениях ощущаются зачатки того, что Горький назвал «изображением мятежей внутри человека». С течением времени в творчестве Андреева всё более преобладали мотивы «социального пессимизма», тяготение к «безднам» человеческой психики и символическим обобщениям

в изображении людей. В этом было уже отличие Андреева от писателей традиционного реализма. Он шёл не от непосредственных впечатлений жизни, а с поразительным художественным умением подводил материал под загодя заданную схему.

Вот ранний рассказ «Большой шлем» (1899), герой которого, Николай Дмитриевич Масленников, умирает за карточным столом в момент своего наивысшего «игроцкого» счастья. И тут — неслыханное дело — оказывается, что партнёры Масленникова, с которыми он много лет коротал в маленьком городке долгие вечера, не знают о нём ничего, даже его адреса... Здесь всё подчинено (пусть и в ущерб правдоподобию) идее о трагической разобщённости людей.

Восхождение. Литературная карьера Леонида Андреева складывалась необыкновенно счастливо. Безвестный товарищ присяжного поверенного, вчерашний судебный хроникёр газеты «Курьер», он в короткое время выдвигается в первые ряды русских писателей, становится властителем дум читающей публики. Много значило для него знакомство с Горьким (в 1898 г.), перешедшее вскоре в длительную, хотя и неровную, но очень благотворную для него дружбу. «...Если говорить о лицах, оказавших действительное влияние на мою писательскую судьбу, — сказал Андреев, — то я могу указать только на одного Максима Горького, исключительно верного друга литературы и литератора». Вслед за Горьким Андреев вошёл в телешовский литературный кружок «Среда» и демократическое издательство «Знание». Появившийся в 1901 г. сборник его рассказов разошёлся в **двенадцати изданиях** общим тиражом для того времени необычайным — сорок семь тысяч экземпляров. В эту пору он один из ведущих писателей-«знаниевцев», едва ли не самая яркая звезда в созвездии «Большого Максима». Но та же самая сила — зависимость от времени, его приливов и отливов, — которая сделала Андреева соратником Горького, и отдала его, уведя к другому полюсу литературы.

На все перемены общественной, политической жизни Леонид Андреев откликался с какой-то, хочется сказать, сейсмографической чуткостью. Подхваченный общественным подъёмом, он создаёт жизнеутверждающую новеллу «Весной» (1902) и «Марсельезу» (1903) — рассказ о пробуждении героического чувства под влиянием товарищеской солидарности в робком и аполитичном обывателе. Когда вспыхнула Русско-японская война, он отклика-

ется на неё обличительным «Красным смехом», пронизанным пацифистским протестом против бессмысленной бойни. А когда разгорается революция 1905 г., он пишет В. В. Вересаеву: «Вы поверите, ни одной мысли в голове не осталось, кроме революции, революции, революции...» И это не было пустой фразой. Андреева, предоставившего свою квартиру для проведения заседания ЦК РСДРП Москвы, заключают в Таганскую тюрьму. Он выступает с пьесой «К звёздам», в которой создаёт образ рабочего-революционера Трейча, близкого Нилу из горьковских «Мещан». Затем наступает реакция, и тот же Андреев оказывается автором антиреволюционного рассказа «Тьма» (1907), появление которого усугубило его расхождение с Горьким. Сам Андреев сказал однажды: «Сегодня я мистик и анархист — ладно; завтра я буду писать революционные вывески... а послезавтра я, быть может, пойду к Иверской с молебном, а оттуда на пирог к частному приставу».

На перепутьях реализма и модернизма. Однако за всеми этими колебаниями маятника — влево, вправо, снова влево и т. д. — всё более явственно вырисовывалась общая устремлённость художнических поисков Андреева. Писатель, чуткий к социальным противоречиям, довольно быстро изживает иллюзии сентиментального и несколько благодушного гуманизма и, начиная с «Красного смеха», стремится в обобщённых образах-символах выразить всю противоречивость жизни человеческого общества в его главных, узловых моментах. «Вопрос об отдельных индивидуальностях как-то исчерпан, отошёл, — признаётся Андреев в письме к В. В. Вересаеву в 1906 г., — хочется все эти разношёрстные индивидуальности так или иначе, войною или миром, связать с общим, с человеческим». Человек «вообще», оказавшийся в исключительной ситуации, — вот что привлекает его внимание. «Мне не важно, кто „он“ — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина, — делится он в письме к К. И. Чуковскому. — Мне важно только одно — что он человек и как таковой несёт одни и те же тяготы жизни».

Если говорить об успехе произведений Андреева у читателя, то в течение всех 1900-х гг. он только растёт. Ответом на расправу с революционерами является знаменитый «Рассказ о семи повешенных» (1908). Однако внимание писателя концентрируется и здесь на «общих» переживаниях приговорённых к смерти, когда они проходят через этапы мученичества: судилище, пребыва-

ние в камере, последнее свидание с близкими, казнь. Всё конкретное убрано, остались лишь мучительные ощущения семерых людей вблизи неумолимо надвигающейся смерти. Человек и смерть — такова философская проблема, которую ставит Андреев в «Рассказе о семи повешенных». Преступление и возмездие — суть повести «Губернатор» (1905), где царский сановник, отдавший приказ стрелять в безоружных людей, сам понимает неизбежность расплаты за содеянное и покорно ожидает чёрный револьверный глазок террориста.

Протест Леонида Андреева, при всём его максимализме, нёс в себе глубокое внутреннее противоречие. Увлечённый мрачной философией Шопенгауэра и психологией «подпольного человека» Достоевского, писатель страстно обличает современную культуру, современный город, современное общество, идёт, кажется, до последней черты в критике религии, морали, разума. Однако у этой черты его героев встречают скепсис, безверие, мысль о неизбежности страдания и невозможности счастья. Отец Василий («Жизнь Василия Фивейского») внезапно открывает, что **там** ничего нет, и бросает проклятие не существующему уже для него Богу: «Так зачем же всю жизнь мою Ты держал меня в плену, в рабстве, в оковах? Ни мысли, ни свободы! Ни чувства! Ни вздоха!» Но что ждёт его теперь, в свободе безверия? Отчаяние бессмысленной жизни. Доктор Керженцев («Мысль»), совершивший убийство из ревности, постигает тщету человеческого разума и морали, в нищееанском порыве поднимается **над** обществом: «Вы скажете, что нельзя красть, убивать, а я вам скажу, что можно убивать и грабить, и это очень нравственно». Однако слабость разума оборачивается против него самого, когда, помещённый в психиатрическую больницу, Керженцев остаётся наедине «со своим жалким, бессильным, до ужаса одиноким „я“». Анархист Савва (одноимённая драма) познаёт всю нелепость общественного устройства и мечтает взорвать общество, культуру и оставить «голого человека» на «голой земле». Но первая же попытка Саввы сломить устои общества (он взрывает в монастыре икону) только приводит к укреплению этих устоев и усилению веры у «толпы».

Революционные мятежи ведут у Андреева к перерождению рыцарей идеи в разбойников, «лесных братьев» (роман «Сашка Жегулёв», 1911), вызывают разгул первобытных инстинктов, оргию бессмысленных убийств, уничтожение культурных ценностей, само-

истребление (пьеса «Царь-Голод») и, как результат, завершаются реставрацией деспотической власти, торжеством угнетателей (рассказ «Так было», пьеса «Царь-Голод»). Анархический протест, максималистское отрицание буржуазного общества оборачиваются неверием в человека, в его здоровое, творческое начало.

Л. Андреев и символизм. Подобно символистам, Андреев отвергал бытовизм, «плоское описательство». Он устремлялся, пренебрегая реальностью, «вглубь» — к метафизической сущности вещей, чтобы открыть вожделенную «тайну». Но полное безверие приводило его к тотальному отрицанию смысла жизни и ценности человека как такового. Как замечал по этому поводу один из мэтров символизма Вяч. Иванов, «соединение символизма с атеизмом обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг него провалов в ужас небытия. Герою „Моих записок“ (1908), который из-за судебной ошибки много лет просидел в тюрьме, свобода представляется хуже заключения: весь мир видится ему огромной бессмертной тюрьмой». И выхода из этой тюрьмы, избавления, по Андрееву, нет и не может быть.

■ «Кто я? — размышлял Андреев в 1912 г. — Для благородённых декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист». Осознавая некую двойственность своей идейной позиции и художественного метода, писатель человечески остро переживал это, страдая от глубоких расхождений со своим недавним другом Горьким.

Писатель-экспрессионист. Кто же был Леонид Андреев? К какому направлению принадлежит его творчество? Он явился одним из первых, самых ранних представителей **экспрессионизма** в литературе (от *фр.* expression — выражение, выразительность) — направления, сложившегося в период Первой мировой войны и последовавших за ней революционных потрясений и передававшего ощущение кризиса буржуазного мира. «Русские модернисты, — замечает теоретик литературы П. В. Палиевский, — часто шли впереди своих западных коллег, но им явно не везло с международным признанием...»

Экспрессионизм, возникший в Германии сначала как направление в живописи, пришёл на смену импрессионизму: «изображение» заменяется «выражением», кричащее «я» художника вы-

тесняет предмет; в сравнении с предшествующим искусством «это не глаза, а рот» (по характеристике австрийского писателя Германа Бара).

Этот крик на самой высокой ноте, рационалистическая символика, нарочитый схематизм в построении характеров, «освобождённых» от всего неконкретного, скопление таинственных и ужасных событий характерны для произведений Андреева.

Под оплывающей свечой, которую держит **Некто в сером**, проходит бессмысленная жизнь **Человека**, сопровождаемая равнодушными словами зловещего резонёра: «В ночи небытия вспыхнет светильник и будет гореть, пока человек, ограниченный зрением, не видя следующей ступени жизни, пройдёт все их и возвратится к той же ночи, из которой вышел, и сгинет бесследно. И жестокая судьба людей станет и его судьбой» (драма «Жизнь Человека»). На пышный карнавал к **герцогу Лоренцо** вместо друзей являются страшные призраки. И, окружённый наступающими на него чёрными масками, сходит с ума молодой герцог и, безумный, гибнет в пламени пожара («Чёрные маски», 1908).

Впрочем, Леонид Андреев почти одновременно работал над произведениями абстрактно-символического характера и произведениями реалистической ориентации. Одним и тем же 1908 г. помечены глубоко психологический «Рассказ о семи повешенных» и фантастическая драма «Чёрные маски», в 1910 г. появляются бытовая пьеса о студенчестве «Gaudeamus» и сугубо символистская «Анатема». В самих произведениях, насыщенных абстрактной символикой, мы встретим и сугубо реалистические сцены («Жизнь Человека»). Андреев ищет новые формы изобразительности, стремится расширить возможности литературы.

Художественное своеобразие. Протест против подавления личности — вот проблема проблем андреевского творчества.

- Этой цели подчинены все художественные средства — приподнятая риторика в пьесах и прозе, исключительные ситуации, неожиданные повороты мысли, обилие парадоксов, форма исповеди, записок, дневника, когда до предела обнажается душа «разобщённого человека».

Горький сетовал в воспоминаниях на то, что Андреев, в товарищеских беседах умевший «пользоваться юмором гибко и красиво», в рассказах «терял — к сожалению — эту способность».

Но и это было связано у Андреева с концепцией обезличенного человека, возникающей даже из комических и как будто безобидных положений. Маленький, робкий чиновник второго департамента Котельников в лёгком подпитии выпаливает: «Я очень люблю негритянок», вызывая хохот сослуживцев и начальства («Оригинальный человек»). Бытовой анекдот? Но Андреев разворачивает его в трагикомедию. Вырвавшаяся фраза так сильно «метит» чиновника, что подчиняет себе всю его судьбу. Им гордятся безликие сослуживцы, безликий столоначальник.

В большинстве произведений Андреева остродраматические столкновения мысли и воли разворачиваются в «очищенной» от внешнего мира среде, которой становится сама мятущаяся душа героя. Идея обезличенности людей воплощается в серии масок, лишённых конкретных и индивидуальных черт: **Человек, Отец Человека, Соседи, Доктор, Старухи** и т. д. (драма «Жизнь Человека»). Появляются и персонажи, выражающие состояние души или отвлечённые идеи, как-то: **Зло, Рок, Разум, Бедность** и т. п. Обезличенные люди безвольно отдаются во власть действующих **вне их** таинственных сил. Отсюда значительная роль фантастики в творчестве Андреева, который обращается к наследству Эдгара По («Маска красной смерти», «Праздник мертвецов», «Яма и часы») или прямо переосмысляет его новеллу «Падение дома Эшер» в рассказе «Он» (1912). Драма идей, которой является всё творчество Андреева, приводит его к увлечению Достоевским, чьё воздействие ощущается и в нервном, напряжённом языке, и в выборе героя, самоуглублённого фанатика, одержимого сверхидеей «человека из подполья». Задолго до немецких экспрессионистов (Э. Толлер, Г. Кайзер, Л. Франк), а также близкого им Ф. Кафки Андреев с незаурядной трагической силой выразил страдания одинокой личности, мучающейся в условиях «машинного мира».

Последние годы. Первая мировая война вызвала у большинства русских литераторов прилив патриотических устремлений. Андреев оказался в авангарде этого поветрия. «Начав войну, — заявляет он в интервью газете «Нью-Йорк таймс» в сентябре 1914 г., — мы доведём её до конца, до полной победы над Германией; и здесь не должно быть ни сомнений, ни колебаний». Он пишет десятки статей, участвует в редактировании журнала «Отечество», а в 1916 г. возглавляет литературный отдел органа крупной буржуазии «Русская воля». В пьесе «Закон, король

и свобода» Андреев воспеваёт союзника по борьбе с Германией — бельгийского короля Альберта. 18 октября 1915 г. он выступает со статьёй «Пусть не молчат поэты», в которой призывает воспеть войну. Действительность обманула ожидания Андреева. Февральская революция, развал на фронтах, разруха, голод, стачки и демонстрации, близящаяся новая революция — всё это лишь усилило у Андреева прорывавшееся и ранее чувство смятения и даже отчаяния. «Мне страшно! — восклицает он в одной из статей, напечатанной 15 сентября 1917 г. на страницах газеты «Русская воля» (где Андреев возглавлял литературный отдел). — Как слепой, мечусь я в темноте и ищу Россию. Где моя Россия? Мне страшно. Я не могу жить без России. Отдайте мне Россию! Я на коленях молю вас, укравших Россию: отдайте мне Россию, верните, верните». В разгар революционных событий он перебирается в Финляндию, на свою дачу в Райволо, и оказывается отрезанным от России, по которой жестоко тоскует.

В революционерах-большевиках он увидел только «гоевские рожи и низкие лбы», но художественно отразить русскую трагедию Леонид Андреев не успел и, видимо, не мог. Он лишь протестовал: «Надо совсем не знать разницы между правдой и ложью, между возможным и невероятным, как не знают её сумасшедшие, чтобы не почувствовать социалистического бахвальства большевиков, их неистощимой лжи, то тупой и мёртвой, как мычание пьяного, как декреты Ленина, то звонкой и виртуозной, как речи кровавого шута Троцкого».

В Финляндии Андреев работает над романом «Дневник Сатаны», где сатирически изображает империалистическую Европу накануне Первой мировой войны. Он во власти отчаяния и страха. Его сознанию видится гибель привычной, устойчивой России и впереди — только хаос, разрушение. «Как телеграфист на тонущем судне посылает ночью, когда вокруг мрак, последний призыв:

„На помощь! Скорее! Мы тонем! Спасите!“ — так и я, движимый верою в доброту человека, бросаю в пространство и мрак свою мольбу о тонущих людях... Ночь темна... И страшно море! Но телеграфист верит и упрямо зовёт — зовёт до последней минуты, пока не потухнет последний огонь и не замолчит навсегда его беспроволочный телеграф», — пишет он в одном из самых последних произведений «Спасите! (SOS)».

12 сентября 1919 г. Леонид Андреев скончался от разрыва сердца в финской деревушке Нейвала.

Размышляем о прочитанном



1. В чём принципиальное отличие рассказа «Большой шлем» от традиций реализма? Почему для четверых одиноких людей игра в вист становится единственным смыслом жизни?
2. Как характеризует Масленникова его заветная мечта выиграть «большой шлем»?

Творческие задания



1. Охарактеризуйте пьесу «Царь-Голод» как явление театра символизма.
2. Какие герои-символы выступают в этой пьесе и каково идейное наполнение главного символа — Царя-Голода?
3. Объясните на примере этой пьесы взгляд писателя на насильственное преобразование общества.

Советуем прочитать



- **Андреев Леонид.** Повести и рассказы: В 2 т. / Вступ. ст. В. Н. Чувакова. — М., 1971.
Автор вступительной статьи на богатом фактическом и архивном материале рассматривает творчество Л. Андреева.
- **Иезуитова Л.** Творчество Леонида Андреева: 1892—1906. — Л., 1976.
В книге последовательно просматриваются этапы творчества писателя, начиная с ранних публикаций (1890-е гг.) до издания драматических произведений 1906 г.

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ШМЕЛЁВ

(1873—1950)

- Трагедия писателя. ■ Начало творческого пути. ■ Эпопея «Солнце мёртвых».
- Творческая индивидуальность: «Богомолье», «Лето Господне».
- «Великий мастер слова и образа». ■ Язык произведений Шмелёва



Личность писателя. «Среднего роста, худощавый, большие серые глаза... Эти глаза владеют всем лицом... склонны к ласковой усмешке, но чаще глубоко серьёзные и грустные. Его лицо

изборождено глубокими складками-впадинами от созерцания и сострадания... лицо русское — лицо прошлых веков, пожалуй — лицо старовера, страдальца. Так и было: дед Ивана Сергеевича Шмелёва, государственный крестьянин из Гуслиц Богородского уезда Московской губернии, — старовер, кто-то из предков был ярый начётчик, борец за веру — выступал при царевне Софье в „прях“, то есть в спорах о вере. Предки матери тоже вышли из крестьянства, исконная русская кровь течёт в жилах Ивана Сергеевича Шмелёва». Такой портрет даёт в своей книге чуткий, внимательный биограф писателя, его племянница Ю. А. Кутырина. Портрет очень точный, позволяющий лучше понять характер Шмелёва-человека и Шмелёва-художника. Глубоко народное, даже простонародное начало, тяга к нравственным ценностям, вера в высшую справедливость и одновременно отрицание социальной неправды определяют его натуру.

Один из видных писателей-реалистов, близкий горьковской школе (повести «Гражданин Уклеikin», 1907, и «Человек из ресторана», 1911), Шмелёв пережил в пору революции и Гражданской войны глубокий нравственно-религиозный переворот.

События Февраля 1917 г. он встретил восторженно. Шмелёв совершает ряд поездок по России, выступает на собраниях и митингах. Особенно взволновала его встреча с политкаторжанами, возвращавшимися из мест заключения в Сибири.

«Революционеры-каторжане, — с гордостью писал он сыну Сергею, прапорщику артиллерии, в действующую армию, — оказывается, очень меня любят как писателя, и я, хотя и отклонял от себя почётное слово — товарищ, но они мне на митингах заявили, что я — „ихний“ и я их товарищ. Я был с ними на каторге и в неволе, — они меня читали, я облегчал им страдания».

Позиция. Однако Шмелёв не верил в возможность скорых и радикальных преобразований в России. «Глубокая социальная и политическая перестройка сразу вообще немыслима даже в культурнейших странах, — утверждал он в письме к сыну от 30 июля 1917 г., — в нашей же и подавно. Некультурный, тёмный вовсе народ наш не может воспринять идею переустройства даже приблизительно». Октябрь Шмелёв не принял и, как честный художник, писал только о том, что мог искренне прочувствовать (повесть 1918 г. о крепостном художнике «Неупиваемая чаша»; проникнутая осуждением войны как массового психоза повесть 1919 г. «Это было»).

Трагедия отца. Об отъезде Шмелёва в эмиграцию следует сказать особо. О том, что он уезжать не собирался, свидетельствует уже тот факт, что в 1920 г. Шмелёв покупает в Крыму, в Алуште, дом с клочком земли. Но трагическое обстоятельство всё перевернуло. Сказать, что он любил своего единственного сына Сергея, — значит сказать очень мало. Прямо-таки с материнской нежностью относился он к нему, а когда сын-офицер оказался на германской войне, в артиллерийском дивизионе, считал дни, писал нежные письма: «Ну, дорогой мой, кровный мой, мальчик мой. Крепко и сладко целую твои глазки и всего тебя...»

В 1920 г. офицер Добровольческой армии Сергей Шмелёв, отказавшийся уехать с врангелевцами на чужбину, был взят в Феодосии из лазарета и без суда расстрелян. И не он один. Как рассказывал 10 мая 1921 г. И. Эренбург, «офицеры остались после Врангеля в Крыму главным образом потому, что сочувствовали большевикам, и Бела Кун расстрелял их только по недоразумению. Среди них погиб и сын Шмелёва». Никакого недоразумения не было, а был сознательный геноцид. «Война продолжится, пока в Крыму останется хоть один белый офицер» — так гласила телеграмма заместителя Троцкого в Реввоенсовете Скланского.

Когда в 1923 г. в Лозанне русским офицером Конради был убит торговый представитель Советского Союза в Италии литератор В. В. Боровский, Шмелёв обратился с письмом к защитнику Конради Оберу. В письме он по пунктам перечислил совершённые красными преступления против человечности, которым сам стал свидетелем, начиная с расстрела его сына и кончая уничтожением до 120 тысяч человек.

Шмелёв долго не мог поверить в гибель своего сына. Его страдания — страдания отца — описанию не поддаются. В ответ на приглашение, присланное Шмелёву Буниным, выехать за границу, «на работу литературную», тот прислал письмо, которое (по свидетельству В. Н. Муромцевой-Буниной) трудно читать без слёз. Приняв бунинское приглашение, он выезжает в 1922 г. сперва в Берлин, а потом в Париж.

«Солнце мёртвых». Поддавшись безмерному горю утраты, Шмелёв переносит чувства осиротевшего отца на свои общественные взгляды и создаёт пронизанные трагическим пафосом обречённости рассказы-памфлеты и памфлеты-повести — «Каменный век» (1924), «На пеньках» (1925), «Про одну старуху» (1925). В этом ряду, кажется, и «Солнце мёртвых», произведение,

которое сам автор назвал эпопеей. Но уже эта повесть по праву может быть названа одной из самых сильных вещей Шмелёва. Вызвавшая восторженные отклики Т. Манна, А. Амфитеатрова, переведённая на многие языки, принёсшая автору европейскую известность, она представляет собой как бы плач по России, трагический эпос о Гражданской войне. На фоне бесстрастной в своей красоте крымской природы страдает и гибнет всё живое — птицы, животные, люди. Жестокая в своей правде, повесть «Солнце мёртвых» написана с поэтической, дантовской мощью и наполнена глубоким гуманистическим смыслом. Она ставит вопросы о ценности личности в пору великих социальных катастроф, о безмерных и зачастую бессмысленных жертвах, принесённых Молоху Гражданской войной.

Глубже других оценивший творчество Шмелёва философ И. А. Ильин сказал: «В Шмелёве-художнике скрыт мыслитель. Но мышление его остаётся всегда подземным и художественным: оно идёт из чувства и облекается в образы. Это они, его герои, произносят эти глубоко прочувствованные афоризмы, полные крепкой и умной соли. Художник-мыслитель как бы ведаёт поддонный смысл описываемого события и чувствует, как зарождается мысль в его герое, как страдание рождает в его душе некую глубокую и верную, мирозерцающую мудрость, заложенную в событии. Эти афоризмы выбрасываются из души, как бы воплем потрясённого сердца, именно в этот миг, когда глубина поднимается кверху силою чувства и когда расстояние между душевными пластами сокращается в мгновенном озарении. Шмелёв показывает людей, страдающих в мире, — мире, лежащем в страстях, накапливающим их в себе и разряжающим их в форме страстных взрывов. И нам, захваченным ныне одним из этих исторических взрывов, Шмелёв указывает самые истоки и самую ткань нашей судьбы. „Что страх человеческий! Душу не расстреляешь!..“ («Свет разума»). „Ну, а где правда-то настоящая, в каких государствах, я вас спрошу?! Не в законе правда, а в человеке“ («Про одну старуху»). „Ещё остались праведники. Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки — и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всесокрушающему камню“ («Солнце мёртвых»)».

Как видно, против русского человека Шмелёв не озлобился, хотя и многое в новой жизни проклинал. И творчество в последние три десятилетия его жизни, безусловно, не может быть сведено

к политическим взглядам писателя. О Шмелёве этой поры — о человеке и художнике — писал 7 июля 1959 г. автору этих строк Борис Зайцев:

«Писатель сильного темперамента, страстный, бурный, очень одарённый и подземно навсегда связанный с Россией, в частности с Москвой, а в Москве особенно — с Замоскворечьем. Он замоскворецким человеком остался и в Париже, ни с какого конца Запада принять не мог. Думаю, как и у Бунина, и у меня, наиболее зрелые его произведения написаны здесь. Лично я считаю лучшими его книгами „Лето Господне“ и „Богомолье“ — в них наиболее полно выразилась его стихия».

«**Богомолье**», «**Лето Господне**» (1933—1948) явились вершиной творчества Шмелёва. Он написал немало значительного и кроме этих книг: помимо уже упоминавшегося «Солнца мёртвых», следует назвать романы «История любовная» (1929) и «Няня из Москвы» (1936). Но магистральная тема, которая всё более проявлялась, обнажалась, выявляла главную и сокровенную мысль жизни (что должно быть у каждого подлинного писателя), сосредоточенно открывается именно в этой дилогии, не поддающейся даже привычному жанровому определению (быль? миф? воспоминание? свободный эпос?): путешествие детской души, судьба, испытания, несчастье, просветление.

Здесь важен выход к чему-то положительному (иначе зачем жить?) — мысли о России, о Родине. Шмелёв пришёл к ней на чужбине не сразу. Из глубины души, со дна памяти подымались образы и картины, не давшие иссякнуть обмелевшему было току творчества в пору отчаяния и скорби. Из Франции, чужой и «роскошной» страны, с необыкновенной остротой и отчётливостью видится Шмелёву старая Россия. Из потаённых закровов памяти пришли впечатления детства, составившие книги «Богомолье» и «Лето Господне», совершенно удивительные по поэтичности, духовному свету, драгоценным россыпям слов. Литература художественная всё-таки «храм», и лишь поэтому она (подлинная) не умирает, не теряет своей ценности с гибелью социального мира, её породившего. Иначе место её — чисто историческое, иначе пришлось бы ей довольствоваться скромной ролью документа эпохи.

Но именно потому, что настоящая литература — «храм», она и «мастерская» (а не наоборот). Душестроительство, учительная сила лучших книг — в их гармоничном слиянии временного и веч-

ного, злободневности и непреходящих ценностей. «Почвенничество» Шмелёва, его духовные искания, вера в неисчерпаемые силы русского человека, как отмечается в современных исследованиях, позволяют установить связь с делящейся далее традицией, вплоть до так называемой современной «деревенской прозы». Правомерность такой перспективы подтверждается тем, что сам Шмелёв наследует и развивает проблематику, знакомую нам по произведениям Лескова и Островского, описывая уже канувшую в прошлое патриархальную жизнь, славит русского человека с его душевной широтой, расцвечивает ядрёным говорком и грубоватым простонародным узором «преданья старины глубокой» («Мартын и Кинга», «Небывалый обед»), обнаруживая «почвенный» гуманизм, по-новому освещая давнюю тему «маленького человека» (рассказы «Наполеон», «Обед для „разных“»).

Мастерство. Если говорить о чистой изобразительности, то она только растёт, являя нам примеры яркой метафоричности. Но прежде всего изобразительность эта служит воспеванию национальной архаики. Религиозные празднества, обряды тысячелетней давности, множество драгоценных мелочей отошедшей жизни воскрешает в своих «вспоминательных» книгах Шмелёв, поднимаясь как художник до словесного хора, славящего Замоскворечье, Москву, Русь. «Москва-река в розовом туманце, на ней рыболовы в лодочках поднимают и опускают удочки, будто водят усами раки. Налево — золотистый, лёгкий, утренний Храм Спасителя, в ослепительно золотой главе: прямо в неё бьёт солнце. Направо — высокий Кремль, розовый, белый с золотцем, молодо озарённый утром...

Идём Мещанской — всё-то сады, сады. Двигутся богомольцы, тянутся и навстречу нам. Есть московские, как и мы; а больше дальние, с деревень: бурые армяки-сермяги, онучи, лапти, юбки из крашенины, в клетку, платки, понёвы, — шорох и шлёпы ног. Тумбочки — деревянные, травка у мостовой; лавчонки — с сушёной воблой, с чайниками, с лаптями, с кваском и зелёным луком, с копчёными селёдками на двери, с жирною „астраханкой“ в кадках. Федя полощется в рассоле, тянет важную, за пятак, и нюхает — не духовного звания? Горкин крикает: хоро-ша! Говееет, ему нельзя. Вон и жёлтые домики заставы, за ними — даль» («Богомолье»).

Конечно, мир «Лета Господня» и «Богомолья», мир филёнщика Горкина, Мартына и Кинги, «Наполеона», бараночника Федя

и богомольной Домны Панфёровны, старого кучера Антипушки и приказчика Василь Васильевича, «облезлого барина» Энтальцева и солдата Махорова на «деревянной ноге», колбасника Коровкина, рыбака Горностаева и «живоглота»-богатея крёстного Кашина — этот мир одновременно и был, и не существовал никогда. Возвращаясь вспять, силой воспоминаний, против течения реки времени — от устья к её истокам, Шмелёв преображает всё увиденное вторично. Да и сам «я», Ваня, Шмелёв-ребёнок, появляется перед читателем словно бы в столбе света, умудрённый всем опытом только предстоящего ему пути. Но одновременно Шмелев создаёт свой особенный, «круглый» мир, маленькую вселенную, от которой исходит свет патриотического одушевления и высшей нравственности.

О «Лете Господнем» проникновенно писал И. А. Ильин: «Великий мастер слова и образа, Шмелёв создал здесь в величайшей простоте утончённую и незабываемую ткань русского быта, в словах точных, насыщенных и изобразительных: вот „тартанье московской капли“; вот в солнечном луче „суетятся золотинки“, „хряпают топоры“, покупаются „арбузы с подтреском“, видна „чёрная каша галок в небе“. И так зарисовано всё: от разливанного постного рынка до запахов и молитв Яблочного Спаса, от „разговин“ до крещенского купания в проруби. Всё узрено и показано насыщенным видением, сердечным трепетом; всё взято любовно, нежным, упоённым и упоительным проникновением; здесь всё лучится от сдержанных, непроливаемых слёз умиленной благодатной памяти. Россия и православный строй её души показаны здесь силою ясновидящей любви. Эта сила изображения возрастает и утончается ещё оттого, что всё берётся и даётся из детской души, вседоверчиво разверстой, трепетно отзывчивой и радостно наслаждающейся. С абсолютной впечатлительностью и точностью она подслушивает звуки и запахи, ароматы и вкусы. Она ловит земные лучи и видит в них неземные; любовно чувствует малейшие колебания и настроения у других людей; ликует от прикосновения к святости; ужасается от греха и неустанно вопрошает всё вещественное о скрытом в нём таинственном в высшем смысле».

«Богомолье» и «Лето Господне», а также примыкающие к ним рассказы «Небывалый обед», «Мартын и Кинга» объединены не только духовной биографией ребёнка, маленького Вани. Через материальный, вещный, густо насыщенный великолепными быто-

выми и психологическими подробностями мир нам открывается иное, более масштабное. Кажется, вся Россия, Русь предстаёт здесь в своей темпераментной широте, истовом спокойствии, в волшебном сочетании наивной серьёзности, строгого добродушия и лукавого юмора. Это воистину «потерянный рай» Шмелёва-эмигранта, и не потому ли так велика сила ностальгической, пронзительной любви к родной земле, так ярко художественное видение красочных, сменяющих друг друга картин? Книги эти служат познанию России, пробуждению любви к нашим праотцам.

В этих вершинных произведениях Шмелёва всё погружено в быт, но художественная идея, из него вырастающая, летит над бытом, приближаясь уже к формам фольклора, сказания. Так, скорбная и трогательная кончина отца в «Лете Господнем» предваряется рядом грозных предзнаменований: вещими словами Пелагеи Ивановны, которая и себе предсказала смерть; многозначительными снами, привидевшимися Горкину и отцу; редкостным цветением «змеинового цвета», предвещающего беду; «тёмным огнём в глазу» бешеной лошади Стальной, «кыргыза», сбросившего на полном скаку отца. В совокупности все подробности, детали, мелочи объединяются внутренним художественным мирозерцанием Шмелёва, достигая размаха мифа, яви-сказки.

Язык произведений Шмелёва. Без преувеличения, не было подобного языка до Шмелёва в русской литературе. В автобиографических книгах писатель расстилает огромные ковры, расшитые грубыми узорами сильно и смело расставленных слов, словец, словечек, словно вновь заговорил старый шмелёвский двор на Большой Калужской, куда стекались рабочие со всех концов России. Казалось бы, живая, тёплая речь. Но это не слог Уклейкина или Скороходова («Человек из ресторана»), когда язык был продолжением окружавшей Шмелёва действительности, нёс с собой сиюминутное, то, что врывалось в форточку и наполняло русскую улицу. Теперь на каждом слове как бы позолота, теперь Шмелёв не запоминает, а реставрирует слова. Извне восстанавливает он их в новом, волшебном великолепии; отблеск небывшего, почти сказочного (как на легендарном «царском золоте», что подарен был плотнику Мартыну) ложится на слова. Этот великолепный, отстоянный народный язык восхищал и продолжает восхищать.

«Шмелёв теперь последний и единственный из русских писателей, у которого ещё можно учиться богатству, мощи и свободе

русского языка, — отмечал в 1933 г. Куприн. — Шмелёв изо всех русских самый распрерусский, да ещё и коренной, прирождённый москвич, с московским говором, с московской независимостью и свободой духа». Если отбросить несправедливое для богатой отечественной литературы обобщение «единственный», эта оценка окажется верной и в наши дни.

Неравноценность творчества. При всём том, что «вспоминательные» книги «Богомолье» и «Лето Господне» являются вершинами шмелёвского творчества, другие произведения эмигрантской поры отмечены крайней, бросающейся в глаза неравноценностью.

Рядом с поэтичной повестью «История любовная» (1929) писатель создаёт на материале Первой мировой войны лубочный роман «Солдаты» (1925); вслед за лирическими очерками автобиографического плана «Старый Валаам» (1935) появляется двухтомный роман «Пути небесные» — растянутое повествование о религиозных исканиях и загадке русской души. Но даже и в менее совершенных художественно произведениях всё проникнуто мыслью о России и любовью к ней.

Последние годы своей жизни Шмелёв проводит в одиночестве, потеряв жену, испытывая тяжёлые физические страдания. Он решает жить «настоящим христианином» и с этой целью 24 июня 1950 г., уже тяжелобольной, отправляется в обитель Покрова Божьей Матери, основанную в Бюси-ан-От, в 140 километрах от Парижа. В тот же день сердечный припадок обрывает его жизнь.

Шмелёв страстно мечтал вернуться в Россию, хотя бы и посмертно. Ю. А. Кутырина писала автору этих строк 9 сентября 1959 г. из Парижа: «Важный вопрос для меня, как помочь мне — душеприказчице (по воле завещания Ивана Сергеевича, моего незабвенного дяди Вани) выполнить его волю: перевезти его прах и его жены в Москву, для упокоения рядом с могилой отца его в Донском монастыре...»

Теперь, посмертно, в Россию, на родину, возвращаются его книги. Так продолжается вторая, уже духовная жизнь писателя на родной земле.

Размышляем о прочитанном



1. Как впечатления детства отразились в творчестве Шмелёва? Проследите влияние домашнего религиозного воспитания на формирование художественного мира писателя.

2. Что означал для Шмелёва общественный подъём 1900-х гг.? Какую роль сыграл в его творчестве этой поры Горький?
3. Обратите внимание на глубоко личностную, почти болезненную окраску повествования в эпопее «Солнце мёртвых» Шмелёва. Как вы думаете, какую роль в этом сыграла трагедия писателя, пережившего смерть единственного сына, погибшего от рук палачей?
4. Какой смысл вкладывает в уста своего героя — врача-земца Сартанова — Вересаев: «За самыми чёрными тучами, за самыми слякотными туманами чувствовалось вечно живое, жаркое солнце революции, а теперь замутилось солнце...»? Что несут в себе два символа — «Солнце мёртвых» в повести Шмелёва и «замутнённое солнце» в рассказе Вересаева «В тупике»?
5. Как вы думаете, почему Шмелёв дал произведению подзаголовок «эпопея»?
6. В чём отличие, на ваш взгляд, изображения трагических событий Гражданской войны в произведении Шмелёва от бытописания кровавых событий в Крыму в рассказе Вересаева?

Тема реферата



Национально-историческая проблематика произведений Шмелёва.

Творческое задание



Сравните два разных произведения, посвящённых описанию красного террора в Крыму: «Солнце мёртвых» и рассказ Вересаева «В тупике». Подумайте, что скрывается за словами рассказчика в повести «Солнце мёртвых»: «Это солнце смеётся, только солнце! Оно и в мёртвых глазах смеётся... Умеет смеяться...»

Проект



1. Картины бесстрашной и роскошной природы, на фоне которой гибнет всё живое. Какую роль в эпопее «Солнце мёртвых» играет приём контраста? (Индивидуальное исследование.)
2. «Солнце мёртвых» — художественная предтеча темы террора, нашедшая отражение в русской литературе XX в., особенно в произведениях А. Солженицына и В. Шаламова. (Коллективное исследование.)



■ **Сорокина Ольга.** Москвиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва. — М., 1994.

Первая большая монография о Шмелёве, принадлежащая перу почётного профессора Калифорнийского университета в Беркли, плод многолетнего исследования. Книга содержит уникальные архивные документы, фрагменты из писем и мемуаров, многие из которых ещё неизвестны нашему читателю.

БОРИС КОНСТАНТИНОВИЧ ЗАЙЦЕВ

(1881—1972)

- Память о России. ■ Особенности религиозного сознания. ■ Художественный мир писателя. ■ «Преподобный Сергей Радонежский».
- Беллетризованные биографии В. А. Жуковского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова



Он был во всех отношениях «последним» в Русском зарубежье: умер в 1972 г. в Париже, не дожив двух недель до того, как ему должен был исполниться девяносто один год; долгое время состоял председателем парижского Союза русских писателей и журналистов; пережил едва ли не всю «старую» эмиграцию. В богатой литературе XX в. Зайцев оставил свой заметный след, создал художественную прозу, преимущественно лирическую, без желчи, живую и тёплую. Тихий свет добра, простые нравственные начала, особенное чувство сопричастности всему сущему: каждый лишь частица единой природы, маленькое звено Космоса: «Не себе одному принадлежит человек».

Как прозаик и драматург Зайцев выдвинулся уже в начале 1900-х гг. (его романом «Голубая звезда» восхищался много позднее К. Паустовский), пьеса «Усадьба Ланиных» стала вехой для вахтанговцев (и сейчас в Москве, на Старом Арбате, в витрине театра красуется афиша тех времён, возвещающая о премьере спектакля по этой пьесе, подготовленного молодым Вахтанговым). Но главные его книги всё-таки написаны за рубежом: автобиографическая тетралогия «Путешествие Глеба»; превосходные произведения, как мы именуем их теперь, художественно-

биографического жанра — о Жуковском, Тургеневе, Чехове, о св. Сергии Радонежском; великолепный перевод дантовского «Ада». Италию он знал и любил, пожалуй, как никто из русских после Гоголя. Дружил в эмиграции с Бунинным, о котором оставил немало интересных страниц.

События двух революций и Гражданской войны явились тем потрясением, которое изменило и духовный, и художнический облик Зайцева. Он пережил немало тяжёлого (в 1919 г. был арестован ЧК и расстрелян его пасынок Алексей Смирнов; сам Зайцев перенёс лишения, голод, а затем и арест, как и другие члены Всероссийского комитета помощи голодающим). В 1922 г. вместе с книгоиздателем Гржебиным он выехал за границу, в Берлин. Как оказалось, навсегда.

Обретение религиозного сознания. В отличие от многих других эмигрантов-литераторов, свой темперамент отдавших проклятиям в адрес новой России, события, приведшие Зайцева к изгнанию, его не озлобили. Напротив, они усилили в нём чувство греха, ответственности за содеянное и ощущение неизбежности того, что совершилось. Он, безусловно, много размышлял обо всём пережитом, прежде чем пришёл к непреклонному выводу: «Ничто в мире зря не делается. Всё имеет смысл. Страдания, несчастья, смерти только кажутся необъяснимыми. Прихотливые узоры и зигзаги жизни при ближайшем созерцании могут открыться как бесполезные. День и ночь, радость и горе, достижения и падения всегда научают. Бессмысленного нет» (книга очерков 1939 г. «Москва»). Пережитое, страдания и потрясения вызвали в Зайцеве религиозный подъём, с этой поры он, можно сказать, жил и писал при свете Евангелия. Это сказалось даже на стиле, который сделался строже и проще, многое чисто художественное, эстетическое ушло, и открылось новое. «Если бы сквозь революцию я не прошёл, — размышлял сам писатель, — то, изжив раннюю свою манеру, возможно, погрузился бы ещё сильнее в тургеневско-чеховскую стихию. Тут угрожал бы „повторение пройденного“».

Теперь повторение не грозило. Обновлённая стихия сострадания и человечности (но никак не очернения и отчаяния) пронизывает его прозу о пореволюционной России — рассказы «Улица Св. Николая», «Белый свет», «Душа» (все написаны в Москве в 1921 г.). Одновременно Зайцев создаёт цикл новелл, далёких от современности: «Рафаэль», «Карл V», «Дон Жуан», и пишет

книгу «Италия», о стране, куда ездил в 1904, 1907, 1908, 1909 и 1911 гг. Но о чём бы ни писал — о Москве революционной или о великом живописце Возрождения, — тональность оставалась единая: спокойная, почти летописная.

«Итальянская» тема в зайцевском творчестве проходит через всю его жизнь; однако главной, всеопределяющей была, конечно, другая. «За ничтожными исключениями, — вспоминал Зайцев, — всё написанное здесь мною выросло из России, лишь Россией дышит». Так появляются первые произведения, несущие в себе память о России: романы и повести «Золотой узор» (1926), «Странное путешествие» (1926), «Дом в Пасси» (1935), «Анна» (1929) и беллетризованные жизнеописания: «Алексей, Божий человек» (1925) и «Преподобный Сергей Радонежский» (1925).

Новое качество художника. Это уже «новый» и «окончательный» Зайцев, пишет ли он о пережитом, отошедшем («Золотой узор») или обращается к миру «русского Парижа», почему-то облюбовавшему квартал в Пасси («Живем на Пассах», — говорили эмигранты). Качество духовное перешло и в художественное, в эстетику. «Давно было отмечено, — писал рецензент, откликаясь на появление романа «Дом в Пасси», — что он не „бытовик“, что он создал свой „мир“». Этот зайцевский мир более бесплотен и одухотворён, чем обычный мир. И Зайцеву сравнительно легко преобразить в свой мир эмигрантскую неустоявшуюся, не спустившуюся в быт, неотяжелевшую жизнь. Люди у Зайцева всегда были немного «эмигрантами», странниками на земле. Он может изобразить и хозяйственного латыша, и земную страстную девушку («Анна»). Но непрочная эмигрантская жизнь легче, без возможного несовпадения, входит в его мир.

«Преподобный Сергей Радонежский». Если рассматривать позицию писателя, взирающего на расколовшийся, на отторгнутый от него большой мир, то это будет, говоря зайцевскими же словами, «и осуждение, и покаяние», «признание вины». Это характерно и для первой крупной вещи, написанной в эмиграции, — романа «Золотой узор», и для беллетризованной биографии «Преподобный Сергей Радонежский». «Разумеется, — комментирует автор, — тема эта никак не явилась бы автору и не завладела бы им в дореволюционные годы». Читая жизнеописание знаменитого русского святого XIV в., отмечаешь одну особенность в его облике, Зайцеву, видимо, очень близкую. Это **скромность подвижничества**. Черта очень русская —

недаром в жизнеописании своими человеческими чертами, самым качеством подвига ему противопоставляется другой, католический святой Франциск Ассизский. Преподобный Сергей не отмечен особым талантом, даром красноречия. Он «бедней» способностями, чем старший брат Стефан. Но зато излучает свой тихий свет — незаметно и постоянно. «В этом отношении, как и в других, — говорит Зайцев, — жизнь Сергея даёт образ постепенного, ясного, внутренне здорового движения. Святость растёт в нём органично. Путь Савла, вдруг почувствовавшего себя Павлом, — не его путь». (Речь идёт об известном евангельском сюжете, когда гонитель христиан после Божьего откровения становится святым апостолом.)

Сергий последовательно твёрд и непреклонен — в своей кротости, смирении, скромности. Когда монастырская братия вдруг начала роптать, игумен не впал в гнев пастырский, не принялся обличать своих «детей» в греховности. Он, уже старик, взял посох свой и ушёл в дикие места, где основал скит Кержач. И другу своему, митрополиту московскому Алексию, не позволил возложить на себя золотой крест митрополичий: «От юности я не был златоносцем; а в старости тем более желаю пребывать в нищете». Так завоёвывает св. Сергей на Руси тот великий нравственный авторитет, который только и позволяет ему свершить главный подвиг жизни — благословить князя Дмитрия Московского на битву с Мамаем и татарской ордой...

Преподобный Сергей Радонежский для Зайцева — неотъемлемая часть России, как и Жуковский, Тургенев и Чехов, которым он посвятил специальные биографические работы. И в этих книгах мысль о Родине, о России надо всем торжествует.

«Путешествие Глеба». Одним из главных памятников России отошедшей, самым обширным из писаний Зайцева является автобиографическая тетралогия «Путешествие Глеба» (1937), «Тишина» (1948), «Юность» (1950), «Древо жизни» (1953). Вместе с другими крупными писателями Русского зарубежья, именно вдалеке от родины обращаясь к впечатлениям детства и молодости, создаёт он «историю одной жизни», «наполовину автобиографию». Главная мысль тетралогии (впрочем, как и всего позднего творчества Зайцева) может быть определена его же словами: «Времени нет. Пока жив человек... Бывшее полвека столь же живо, а то и живее вчерашнего...» И в другом месте: «Всё достойное живёт в вечности этой». И хотя герой тетралогии — это

второе «я» писателя (даже имя прозрачно намекает на другого русского святого, неразрывно с Глебом связанного, — князя Бориса, так же как и он, павшего от рук убийц, подосланных Святотополком Окаянным), подлинным центром всего произведения становится всё-таки Россия — деревенская, помещичья и крестьянская, городская, интеллигентская, её тогдашний жизненный уклад, её люди и пейзажи, её безмерность, поля, леса, веси и грады.

Беллетризованные биографии. Та же неотступная мысль о России приводит к созданию серии беллетризованных биографий — В. А. Жуковского (1951), И. С. Тургенева (1932), А. П. Чехова (1954). Очень характерен тут и самый отбор имён. Взяты зайцевские любимцы и земляки: тульские и орловские места многими нитями драгоценными связаны с жизнью и творчеством Жуковского и Тургенева, да и чеховское Мелехово не столь уж далеко. И Тургеневу, и Чехову Зайцев многим был обязан как художник, а Чехов, кроме того, был не только первый учитель, но и «судия», которому юноша с трепетом послал свою первую повесть. Необычен, оригинален сам жанр, избранный Зайцевым.

Размышляя о «других», великих, Зайцев одновременно находит и новые возможности для самовыражения. На эту особенность указывала исследовательница его творчества А. Шилева, подчёркивая, что в книгах этих раскрывается «привлекательный образ самого автора — верующего, благожелательного и гуманного человека, большого мастера слова, „поэта в прозе“, внёсшего неповторимое „своё“ в сравнительно новый и экспериментальный жанр беллетризованной биографии». Впрочем, это «своё» Зайцев, неповторимый художник и мыслитель, вносит во всё, о чём пишет, даже если речь идёт о далёкой Италии. Это проявляется, в частности, в его горячем увлечении темой Данте (исследования «Данте и его поэма», 1922; «Данте. Судьба», 1955; перевод «Ада», выполненный ритмической прозой в 1913—1918 гг., затем долгие годы дорабатывавшийся и опубликованный в Париже в 1961 г.). В бурной событийности биографии Данте Зайцев искал исторические параллели, извлекая поучительные уроки.

Уроки Зайцева. Вот, быть может, святая святых писателя, внутренний источник его негасимого тихого света. Взять ответственность на себя, идти от своей вины и видеть в этом залог доброго будущего. Его упорная борьба за «душу живую» в русском человеке, его утверждение ценностей духовных, без кото-

рых люди потеряют высший смысл бытия, а значит, и право именоваться людьми, обещают книгам Зайцева не просто возвращение в Россию, но исключительную возможность воздействия на созидание новой жизни. Не о том ли он писал в далёком уже 1938 г.?

«Возможно, приближаются новые времена — и в них будет возможно возвращение в свой, отчий дом тех, кому дано возвратиться на родину, но не гордыню или заносчивость должны привести они с собой. Любить не значит превозноситься. Сознывая себя „помнящим родство“, не значит ненавидеть или презирать иной народ, иную культуру, иную расу. Свет Божий просторен, всем хватит места. В имперском своём могуществе Россия объединяла и в прошлом. Должна быть терпима и **не** исключительна в будущем — исходя именно из всего своего духовного прошлого: от святых её до великой литературы все говорили о скромности, милосердии, человеколюбии. И не только говорили.

Святые юноши — князя Борис и Глеб, например, первые страстотерпцы наши — подтвердили это самой мученической своей смертью, завещав России свой „образ кротости“. Этого забывать нельзя. Истинная Россия есть страна милости, а не ненависти».

Размышляем о прочитанном



1. Можно ли назвать Б. Зайцева неореалистом? Что нового привнёс он в художественную прозу XX в. в сравнении с традиционным реализмом?
2. Как вы думаете, почему критика отмечала как главное достоинство его произведений создание «настроения», атмосферы нежности и печали («Дом в Пасси»)?
3. Как отразились революция 1917 г. и Гражданская война на духовном и художническом облике Зайцева? Почему, в отличие от многих писателей-эмигрантов, он не ожесточился, а пришёл к выводу: «Бессмысленного нет»?
4. Как помогли переживания Зайцева-человека Зайцеву-писателю?
5. Что определило выбор Зайцевым имён писателей при написании беллетризованных биографий?

Тема реферата



Традиции Тургенева и Чехова в творчестве Зайцева.



- **Шиляева А.** Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. — Нью-Йорк, 1971.
Автор подробно, с привлечением архивных материалов рассказывает о Жуковском, Тургеневе, Чехове.
- **Прокопов Тимофей.** Борис Зайцев: Судьба и творчество // Зайцев Б. Осенний свет: Повести и рассказы. — М., 1990.
В статье дан подробный очерк жизни и творчества Б. Зайцева, раскрывается сложная судьба писателя, освещаются его отношения с издателями, критиками в дооктябрьский период и во время эмиграции.
- **Зайцев Борис.** Соч.: В 3 т. / Вступ. ст. Е. Воропаевой. — М., 1993.
На большом фактическом материале автор вступительной статьи анализирует творчество Зайцева, определяя его место в литературном процессе XX в.

АРКАДИЙ ТИМОФЕЕВИЧ АВЕРЧЕНКО

(1881—1925)

- Журнал «Сатирикон». ■ Жизнеутверждающий юмор и сатира писателя. ■ Рассказы «Дюжина ножей в спину революции»



Писательская звезда Аверченко возшла стремительно. В 1905 г. он ещё безвестный служащий в Харькове, а три года спустя — редактор и ведущий автор популярнейшего в России юмористического журнала «Сатирикон». С 1910 г. один за другим выходят сборники весёлых аверченковских рассказов, иные из них менее чем за десятилетие успевают выдержать до двадцати изданий. Театр широко отворяет двери его скетчам и юмористическим пьесам. К его выступлениям прислушивается либеральная печать, его острых, написанных на злобу дня фельетонов побаивается печать правая. Такое быстрое признание невозможно объяснить только литературным талантом Аверченко. Нет, в самой русской действительности 1907—1917 гг. имелись все предпосылки для

объединил бы замечательные художественные силы. В «Сатириконе», а также продолжавшем его фактически с 1913 г. «Новом Сатириконе» сотрудничали художники Ре-Ми (Н. Ремизов), А. Радаков, А. Юнгер, Л. Бакст, И. Билибин, М. Добужинский, А. Бенуа, Д. Митрохин, Н. Альтман. На страницах журнала выступили мастера юмористического рассказа Тэффи и О. Дымов; поэты Саша Чёрный, С. Городецкий, позднее — О. Мандельштам и молодой В. Маяковский. Из ведущих писателей той поры в «Сатириконе» печатались А. Куприн, Л. Андреев и приобретающие известность А. Толстой, А. Грин. Но гвоздём каждого номера были произведения Аверченко, который устраивал на страницах «Сатирикона» весёлый карнавал масок. Под псевдонимами Медуза Горгона, Фальстаф, Фома Опискин он выступал с передовицами и злободневными фельетонами. Волк (тот же Аверченко) давал юмористическую «мелочь». Аве (он же) писал о театрах, вернисажах, музыкальных вечерах и остроумно вёл «Почтовый ящик». И лишь рассказы он подписывал своей фамилией.

Мастер юмористического рассказа. Короткий, «выстреливающий» юмором рассказ — таков жанр, где Аверченко достигал высот подлинного словесного искусства. Глубоким политическим сатириком, «заступником народным» он, конечно, не был. Многочисленные его журнальные фельетоны — это, как правило, однодневки. Но среди рассказов редкими искрами проблёскивают и сатирические произведения: «История болезни Иванова», «Виктор Поликарпович», «Робинзоны» и др., где зло высмеиваются страх обывателя, взяточничество чиновников и эпидемия шпионажа и политического сыска.

Быт города — вот главный герой Аверченко. И не просто города, а города-гиганта. В Петербурге — Петрограде стократ убыстрён самый ритм, бег бытия: «Кажется, будто позавчера по-встречался на Невском со знакомым господином. А он за это время или уже Европу успел объехать и женился на вдове из Иркутска, или полгода как застрелился, или уже десятый месяц сидит в тюрьме» («Чёрным по белому»). Здесь каждая мелочь, каждая новинка быта становится для Аверченко источником неиссякаемой изобразительности и юмора. С лёгкостью фокусника извлекает молодой писатель остроумные сюжеты, он готов, кажется, создавать рассказы «из ничего» и напоминает своей богатой выдумкой сотрудника «Стрекозы» и «Будильника» Антошу Чехонте.

Смеясь над пошлостью, Аверченко выступал союзно с другими «сатириконовцами» — с Сашей Чёрным, Радаковым, Ре-Ми, Тэффи. По мысли сотрудников, их «Сатириконт» «неустанно старался очищать и развивать вкус среднего русского читателя, привыкшего к полуграмотным распивочным листам». Здесь заслуга «Сатириконт» и Аверченко в самом деле велика. На страницах журнала хлётко высмеивается бездарность, её дешёвые штампы (рассказы «Неизлечимые», «Поэт»), устраивается показательный суд над глупостью.

Аверченко и «новое» искусство. Аверченко выступает поборником не просто талантливого, но жизненного, реалистического искусства. Восторженно откликается он на гастроли в Петербурге МХТ: «Художественный театр был единственным местом, где я спрятал свой смех в карман и сидел на своём месте, потрясённый, сжатый тем мощным потоком несокрушимого таланта, который хлынул в мою бедную, юмористическую душу и закружил её, как щепку». Зато высмеивает он, исходя из здравого смысла, оторванный от жизни романтизм («Русалка»), и смех его достигает звенящей силы и едкости, когда он обращается к «архимодным», упадочническим течениям в современной ему литературе или живописи. И здесь снова приходится вернуться к общей линии «Сатириконт».

Художники, поэты, рассказчики постоянно избирают мишенью для сатиры уродливое, антиэстетическое, болезненное в искусстве. Нет ничего удивительного в том, что темы иных карикатур и пародий повторяют или предвосхищают сюжеты иных аверченковских рассказов. Они видели и весело изобличали в «новаторах», кичащихся своей «непонятностью», самых обычных шарлатанов. Демократизмом, ясностью вкусов Аверченко был близок массовому читателю.

Политическая сатира. С началом великого кризиса, охватившего старую Россию, — поражения на германском фронте, надвигающаяся разруха и призрак голода — замолк весёлый, искромётный смех Аркадия Аверченко. Как личную драму воспринимал он всё ухудшавшийся петроградский быт, дорожание жизни («Запутанная и тёмная история», «Индейка с каштаном», «Быт»).

«Когда нет быта с его знакомым уютом, с его традициями — скучно жить, холодно жить» — этими словами заканчивается автобиографический рассказ 1917 г. «Быт». Аверченко, при-

ветствовавший падение романовской династии (фельетон «Мой разговор с Николаем Романовым»), выступает против большевиков («Дипломат из Смольного» и др.). Однако новая власть не желает мириться с легальной оппозицией: к лету 1918 г. закрываются все небольшевистские газеты и журналы, в том числе и «Новый Сатирикон». Самому Аверченко грозил арест и «доставка» в петроградскую ЧК, в знаменитое здание на Гороховой. Из Петрограда он бежит в Москву, а оттуда вместе с Тэффи уезжает в Киев. Начинается одиссея странствий с остановкой во врангелевском Крыму. В политическом фельетоне «Приятельское письмо Ленину» Аверченко итожит свои скитания, начиная с памятного 1918 г.:

«Ты тогда же приказал Урицкому закрыть навсегда мой журнал, а меня доставить на Гороховую.

Прости, голубчик, что я за два дня до этой предполагаемой доставки на Гороховую уехал из Петрограда, даже не простившись с тобой. Захлопотался...

Я на тебя не сержусь, хотя ты гонял меня по всей стране, как серого зайца: из Киева в Харьков, из Харькова в Ростов, потом Екатеринодар, Новороссийск, Севастополь, Мелитополь, опять Севастополь. Это письмо я пишу тебе из Константинополя, куда прибыл по своим личным делам».

В памфлетах и рассказах, написанных в Крыму, Аверченко обращается к белому воинству с призывом приблизить «час ликвидации и расчёта» с большевиками.

В Севастополе Аверченко вместе с Анатолием Каменским организует театр-кабаре «Дом артиста», где ставятся его пьесы и скетчи «Капитоша», «Игра со смертью» и где сам он выступает как актёр и чтец. Из Севастополя в потоке беженцев Аверченко уехал одним из последних. В Константинополе он задерживается на полтора года, выступая в созданном им небольшом театре «Гнездо перелётных птиц». Последним пристанищем Аверченко становится Прага.

«Дюжина ножей в спину революции». В 1921 г. в Париже вышла пятифранковая книжка рассказов Аверченко «Дюжина ножей в спину революции». Название точно отражало смысл и содержание двенадцати рассказов, которым автор предпослал предисловие: «Может быть, прочтя заглавие этой книги, какой-нибудь сердобольный читатель, не разобрав дела, сразу и раскудахнется, как курица:

— Ах, ах! Какой бессердечный, жестоковыйный молодой человек этот Аркадий Аверченко!! Взял да и воткнул в спину революции ножик, да и не один, а целых двенадцать!

Поступок, что и говорить — жестокий, но давайте любовно и вдумчиво разберёмся в нём.

Прежде всего спросим себя, положив руку на сердце:

— Да есть ли у нас сейчас революция?..

Разве та гниль, глупость, дрянь, копоть и мрак, что происходит сейчас, разве это революция?»

Никогда ранее писательский темперамент Аверченко не обретал такой яростной силы и выразительности. Рассказы «Фокус великого кино», «Поэма о голодном человеке», «Трава, примятая сапогом», «Чёртовое колесо», «Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина», «Новая русская сказка», «Короли у себя дома» и т. д. — короткие, со стремительно, пружинно раскручивающимся сюжетом и яркими обличительными характеристиками. Куда подевались мелкотемье, благодушный юмор, сытый смех! Завершалась книжка вопросом: «За что они Россию так?..» («Осколки разбитого вдребезги»).

Книжка вызвала отповедь в советской печати. Разобрав ряд аверченковских рассказов, Н. Мещеряков, например, сделал вывод: «Вот до какой мерзости, до какого „юмора висельника“ дошёл теперь весёлый балагур Аркадий Аверченко». Вместе с тем на страницах «Правды» появилась другая статья, обстоятельно доказывавшая, что в сатире Аверченко есть нечто полезное и для советского читателя. Эту статью, как известно, написал В. И. Ленин. Характеризуя рассказы «озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца Аркадия Аверченко», Ленин отмечал: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталанливой книжки».

«Смех сквозь слёзы». Да, в «Дюжине ножей...» перед нами предстал «другой Аверченко». Теперь, за гребнем великих потрясений, в новых произведениях, которые писались в скитаниях — в Константинополе или в Праге, зазвучал тот «смех сквозь слёзы», что был столь характерен для отечественной литературы от Гоголя до Чехова, горькая сатира оттеснила добродушный юмор (сборник «Смешное в страшном»). Сам отъезд за рубеж окрашивается в скорбные тона, о чём поведал с горькой улыбкой писатель в предисловии к книге «Записки простодушного» (1923):

«„Ехать так ехать“, — добродушно сказал попугай, которого кошка вытащила из клетки, и добавил: — Отныне я тоже решил „улыбаться на похоронах“...» Лишь изредка прорывается прежний, весёлый Аверченко («Пантеон советов молодым людям», 1925), чтобы снова вернуться к печальной действительности и ностальгическим настроениям (автобиографический роман «Шутка мецената», 1925).

12 марта 1925 г. в пражской городской больнице Аверченко скончался от болезни сердца.

«Сколько бы ни было недостатков у Аркадия Тимофеевича, — писал автору этих строк 4 ноября 1964 г. Корней Чуковский, когда после долгого перерыва вышел наконец сборник юмористических рассказов Аверченко, — он на тысячу голов выше всех ныне действующих смехачей».

Размышляем о прочитанном



1. Какую роль играл журнал «Сатирикон» в общественно-культурной жизни России в 1908—1913 гг.? Какие силы группировались вокруг журнала?
2. В чём оптимистичность жизнеутверждающего юмора в дореволюционном творчестве Аркадия Аверченко?
3. Можно ли сказать, что главный герой произведений Аверченко — быт города-гиганта, динамичного и благополучного?
4. Как вы думаете, почему левая печать именovala смех Аверченко «сытым» («Широкая Масленица», «Зайчик на стене», «Мужчины»)?
5. Как воспринял Аверченко революцию 1917 г.? Какие качественные изменения произошли в его творчестве после Октября? Какой видится Аверченко новая Россия («Дюжина ножей в спину революции»)?

Советуем прочитать



- **Горелов П.** Чистокровный юморист; Трубилова Е. В поисках страны Нигде // Аверченко Аркадий. Тэффи. Рассказы. — М., 1990.

В сборнике представлены лучшие произведения двух замечательных мастеров тонкого юмора. Во вступительных статьях к книге даны портреты писателей с живыми биографическими чертами, а также предлагается анализ их дореволюционного и зарубежного творчества.



ТЭФФИ

(1872—1952)

■ Художественный мир. ■ Юмористические образы рассказов Тэффи. ■ Мысли о России. ■ Оценка таланта писательницы современниками

Начало широкой известности Тэффи (псевдоним, настоящая фамилия Лохвицкая, в замужестве Бучинская) приходится на 1910 г., когда вслед за стихотворным сборником «Семь огней» появляются сразу два тома её «Юмористических рассказов». И если её поэтическая книга вызвала сердитый отзыв В. Брюсова, то прозу Тэффи критика встретила дружными похвалами. Говорилось «о живом и заражающем юморе даровитой рассказчицы», отмечалось, что «правильный и изящный язык, выпуклый и отчётливый рисунок, умение несколькими словами характеризовать и внутренний мир человека, и внешнюю ситуацию выгодно выделяют юмористические рассказы Тэффи из ряда книг, перегружающих наш книжный рынок».

Грустный смех. В её первых книгах и впрямь немало безудержного, самоцельного смеха, даже с философским обоснованием из Спинозы: «...ибо смех есть радость, а посему сам по себе — благо» (эпиграф к первой книге «Юмористических рассказов»). Радостно смеётся Тэффи в таких юмористических миниатюрах, как «Взамен политики» или более поздних — «Публика», «Бабыя книга». Однако уже в этих рассказах Тэффи было нечто такое, что выделяло писательницу среди прочих юмористов: некая надтреснутость, горькость смеха, сострадание к человеку и боль за него. «Грандиознейший факир из белой и чёрной магии» с треском проваливается перед почтеннейшей публикой («Проворство рук»). Смешно? В то время как он показывает свои «поразительные явления» — нахождение крутого яйца в совершенно пустом платке и сжигание носового платка, его неотступно сосёт одна и та же мысль: «С утра одна булочка в копейку и стакан чаю без сахара, а завтра что?» Жалкий «маленький человек» не предмет насмешек. Смех над ним — «смех сквозь

слёзы». Здесь, как и в других рассказах («Репетитор», «Крепостная душа», «Явдоха»), Тэффи выходит к рубежам реалистической, гуманистической большой литературы.

Однако для значительной части публики она продолжала числиться в разряде авторов, по преимуществу развлекающих, смешащих. Тэффи раздражало, что люди считали её юмористкой. Сборник рассказов 1916 г. «Неживой зверь» ей пришлось предварить специальным уведомлением:

«Я не люблю предисловий... Я бы и теперь не написала предисловия, если бы не одна печальная история... Осенью 1914 г. напечатала я рассказ „Явдоха“. В рассказе, очень грустном и горьком, говорилось об одинокой деревенской старухе, безграмотной и бестолковой и такой беспросветно тёмной, что, когда она получила известие о смерти сына, она даже не поняла, в чём дело, и всё думала — пришлёт он ей денег или нет. И вот одна сердитая газета посвятила этому рассказу два фельетона, в которых негодовала на меня за то, что я якобы смеюсь над человеческим горем...

— И это, по её мнению, смешно?

— И это тоже смешно?

Газета, вероятно, была бы очень удивлена, если бы я сказала ей, что не смеялась ни одной минуты. Но как я могла сказать? И вот цель этого предисловия — предупредить читателя: в этой книге много невесёлого».

Художественный мир Тэффи. Как всякий незаурядный писатель, Тэффи создала свой художественный мир, собственную концепцию человека. Она отправляется от самой ей ненавистной категории — от дураков. «На первый взгляд кажется, будто все понимают, что такое дурак и почему дурак чем дурее, тем круглее. Однако, если прислушаешься и приглядишься, поймёшь, как часто люди ошибаются, принимая за дурака самого обыкновенного глупого или бестолкового человека... В том-то и дело, что настоящий круглый дурак распознаётся прежде всего по своей величайшей и непоколебимой серьёзности». Так начинается один из лучших рассказов Тэффи «Дураки». О, это не повод поострить, не случай позабавиться! Это столь же строгое, сколь и остроумное размышление о природе глупости, о дураке как враге номер один в жизни. Это рассказ-трактат. Живой и глубокий ум писательницы не мирится с неподвижной, конечной, самодовольной мыслью. Некоторые другие рассказы из того же сбор-

ника «И стало так» (1912) посвящены многообразным разновидностям дураков и их любимому времяпрепровождению. Вглядываясь в обыденность, писательница обнаруживает всякий раз за кипящим радушием и любовными отношениями совершенно иной, на удивление бессмысленный и жестокий жизненный механизм. Всё вертится, как на хорошей карусели, и чаще всего против воли самого вертящегося. «Дым без огня» (название книги рассказов 1914 г.) — вот та жизнь, какую видит вокруг себя Тэффи.

Героини Тэффи. Но посреди суетной и пошловатой бездумности, скучных и обязательных обрядов, серенькой обыденности, над которой смеётся и грустит Тэффи, она находит особую, коронную свою тему, где с ней вообще никто не может соперничать. И имя этой теме — женщины. «Они все принадлежат к одному и тому же типу... — замечал критик П. Пильский. — Ни у одной из них нет ни глубоких страстей, ни серьёзных потрясений. Их основной признак — жизненная рассеянность. Они легкомысленны, но не преступны, забавны, но не предрассудительны, их легкомыслие производит впечатление шалости, а их измены, падения, ошибки окрашены подкупающей наивностью, поэтому никогда не вызывают осуждения, их невольно прощаешь. А чтобы простить, надо только улыбнуться. Героини Тэффи — безгрешные грешницы, и искупающей и примиряющей чертой здесь является их прелестная бездумность, милая чепуха их дел, незамысловатость морали, детская простота их логики». Не любопытствующий мужской взгляд «со стороны», а ум женский, насмешливый, язвительный и в то же время сочувственный подметил и показал всех этих дачниц, визитёрок, «демонических женщин», дам-патронесс, корявых старушенок, рассеянных по-друг и обманутых жён.

Сильный, резкий характер, индивидуальность не только писателя, но и человека ощущаются в рассказах Тэффи.

В изгнании. Умеренно-либеральная позиция Тэффи определила её отношение к Октябрю. Много позднее писательница вспоминала, как происходило её путешествие «вниз по огромной зелёной карте, на которой наискось было начертано: Российская империя. Сначала из Петрограда в Москву. Потом была поездка в Киев на самый короткий срок, чтобы прочесть на вечере свой рассказ. В чемодане только бальное платье... Киев. Петлюра. Обыски. Путь на север отрезан. Катимся ниже, ниже...» В Одессе,

накануне эвакуации, она ещё пытается пошутить, рассказывая о некоей беженке, укорявшей её: «Что же вы, так нечёсаная и побегите? Я ещё вчера поняла, что положение тревожно, и сейчас же сделала маникюр». Но всё заслоняет огромная дума: «Дрожит пароход, стелет чёрный дым. Глазами широко, до холода в них, раскрытыми смотрю. И не отойду. Нарушила свой запрет и оглянулась. И вот, как жена Лота, застыла, остолбенела навеки и веки видеть буду, как тихо, тихо уходит от меня моя земля» («Воспоминания», 1932). Так в 1920 г. Тэффи оказывается в эмигрантском Париже. Ей предстояло провести за границей, в непрерывном литературном труде, более тридцати лет.

Иллюзий, которыми были так богаты в те первые пореволюционные годы эмигрантские головы, у Тэффи, судя по всему, не было. Она не разделяла распространённых в ту пору надежд на победоносное и скорое возвращение эмигрантов в Россию. Трезвость ума не покидала её и в эмиграции. В её творчестве, как и в произведениях других писателей-эмигрантов, неослабно живы думы о родине. «Приезжает наш беженец, измождённый, почерневший от голода и страха, успокаивается, осматривается, как бы наладить новую жизнь, и вдруг гаснет, — писала Тэффи. — Тускнеют глаза, опускаются вялые руки, вянет душа — душа, обращённая на восток. Ни во что не верим, ничего не ждём, ничего не хотим. Умерли. Боялись смерти большевистской и умерли смертью здесь» (рассказ «Ностальгия»). Ностальгией пронизана вся проза Тэффи (а писательница выпустила за рубежом более тридцати книг: «Чёрный ирис», 1921; «Так и жили», 1922; «Вечерний день», 1924; «Городок», 1927; «Ведьма», 1936; «О нежности», 1938; «Зигзаг», 1939; «Всё о любви», 1941; «Земная радуга», 1952, и др.).

Последние годы своей жизни Тэффи жестоко страдает и от тяжёлой болезни, и от одиночества, и от нужды. Сам еле передвигавшийся от нездоровья, Бунин писал 2 июня 1948 г. романисту Алданову: «Третьего дня добрался (с превеликим трудом!) до Тэффи — жалко её бесконечно: всё то же — чуть ей станет немного легче, глядь, опять сердечный припадок. И целый день, день за днём, лежит одна-одинёшенька в холодной, сумрачной комнатке». 6 октября 1952 г. Надежда Александровна Тэффи скончалась. Мысли о родине, о России, о собственной судьбе не покидали её. В стихах, красивых и грустных, подытоживала она свой путь:

Цветут тюльпаны синие
В лазоревом краю.
Там кто-нибудь на дудочке
Доплачет жизнь мою...

Русская литература, одна из самых могучих в мире, не очень-то богата женщинами-писателями. Одно из немногих исключений — Тэффи. Её литературное дарование высоко ценили современники — Бунин, Куприн, Саша Чёрный. С восхищением писал об искусстве Тэффи Куприн: «Нередко, когда Тэффи хотят похвалить, говорят, что она пишет как мужчина. По-моему, девятым из пишущих мужчин следовало бы у неё поучиться безукоризненности русского языка... Я мало знаю русских писателей, у которых стройность, чистота, поворотливость и бережливость фразы совмещались бы с таким почти осязаемым отсутствием старания и поисков слова». Корней Чуковский в своё время помог автору этих строк выпустить после долгого забвения книгу рассказов Тэффи. Он писал: «Конечно, Тэффи на десять голов выше Аверченко. Он нередко превращался в механический смехофон, она в лучших рассказах весела, человечна».

Размышляем о прочитанном



1. Почему дарование Тэффи можно определить как грустный смех?
2. Как вы думаете, в чём смысл афоризма Тэффи, который стал заглавием её книги «Дым без огня»?
3. Какова, по вашему мнению, концепция человека у Тэффи (рассказы «Дураки», «Мудрый человек»)?
4. Какова героиня Тэффи — «безгрешная грешница»? В чём её очарование?

Творческое задание



В чём преемственность творчества писательницы по отношению к классической (чеховской) традиции XIX в.? Сравните рассказ Тэффи «Явдоха» и рассказ Чехова «Тоска».

Советуем прочитать



- **Нитраур Элизабет.** Жизнь смеётся и плачет: О судьбе и творчестве Тэффи // Тэффи. Ностальгия: Рассказы. Воспоминания. — Л., 1989.

В статье, открывающей книгу, широко и полно представлено как дореволюционное, так и эмигрантское творчество Тэффи.

- **Спиридонова Л. А.** Русская сатирическая литература конца XIX — начала XX в. — М., 1977.

На большом фактическом материале автор анализирует творчество Тэффи, подчёркивая то новое, что она привнесла в русскую сатирическую литературу.

- **Трубилова Е.** Тэффи // Литература Русского зарубежья. — М., 1993.

Автор рассматривает эмигрантское творчество Тэффи, подчёркивает его гуманистическую направленность и горький смех.

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ НАБΟКОВ

(1899—1977)

- Память о России. ■ Начало творчества.
- Классические традиции в романах писателя. ■ Язык произведений Набокова, его стилистическая индивидуальность



Литература Русского зарубежья выдвинула немало писателей, которые сформировались в условиях эмиграции. Таковы прозаики Г. И. Газданов, И. С. Лукаш, Р. Б. Гуль, М. Д. Каратеев, поэт и романист Б. Ю. Поплавский, поэты И. Н. Кнорринг, Н. Н. Туроверов, барон А. С. Штейгер, Р. Н. Блох, В. А. Смоленский и др. Но, безусловно, наиболее выдающимся художником второго поколения эмиграции был Владимир Владимирович Набоков. Он оставил после себя, без преувеличения, огромное наследие. Только на русском языке им написано восемь романов, несколько десятков рассказов (сборники «Возвращение Чорба», 1930; «Соглядатай», 1938; «Весна в Фиальте», 1956), сотни стихотворений, ряд пьес («Смерть», «Событие», «Изобретение Вальса») и др.

К этому нужно добавить обширное англоязычное творчество (с 1940 г.) — романы «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Под знаком незаконнорождённых», «Пнин», «Ада», «Бледный огонь», «Лолита», «Прозрачные вещи», «Взгляни на Арлекинов!», автобиографическую прозу, цикл лекций о русской лите-

ратуре, книгу-интервью «Твёрдые мнения», многочисленные переводы русской классики (чего стоит хотя бы его перевод «Евгения Онегина» в четырёх томах, где три занимают приложения, в которых он строка за строкой прокомментировал весь пушкинский роман).

В последовательно скудевшей (от невозможности притока свежих сил) литературе эмиграции Набоков остался явлением необыкновенным, уникальным. Характерно, что (едва ли не единственный) он не разделил медленной катастрофы, постигшей большинство писателей-эмигрантов так называемого второго поколения, которое ещё именовали поколением «потерянным» (Борис Поплавский, Ирина Кнорринг, Николай Гронский и др.).

В 1920-е и 1930-е гг. Набоков находился в центре внимания, вызывая восторженную хвалу или крайнюю хулу, но никого, кажется, не оставляя равнодушным. А затем, когда эмигрантская литература начала угасать, приспособился к иной, англоязычной стихии, получив — единственный среди русских писателей — признание в качестве выдающегося художника Запада.

В. В. Набоков родился в родовитой и богатой дворянской семье с длинным сонмом служилых предков. Он воспитывался прежде всего как «гражданин мира». Знал в совершенстве несколько языков (благодаря англоману-отцу едва ли не раньше начал говорить на языке Шекспира, чем на языке Пушкина); увлекался теннисом, велосипедом, шахматами, затем — особенно страстно и на всю жизнь — энтомологией, продолжив образование в престижном Тенишевском училище. Впрочем, и первоначальные впечатления, чувство России и всего русского не могли обойти его. Родина оставалась в душе Набокова, и ностальгические воспоминания о ней прорываются до конца дней писателя, хотя и вынужденно окостеневая, окаменевая, превращаясь в итоге в подобие того «саркофага с мумией» России, который хранит у себя один из набоковских героев.

Память о России особенно сильно и непосредственно ощущается в стихах (Набоков ещё в юности успел выпустить в 1914, 1916 и 1918 гг. на средства отца три книжки, но профессионально заявил о себе как поэт в 1920-е гг. — сборники 1923 г. «Гроздь» и «Горный путь»). Здесь мы встретим и по-набоковски пленительный русский пейзаж, и мысленное возвращение в счастливое петербургское детство, и простое признание в любви под кратким заглавием «Россия»:

Была ты и будешь... Таинственно созданная
из блеска и дымки твоих облаков.
Когда надо мною ночь плещется звёздная,
я слышу твой реющий зов!
Ты — в сердце, Россия! Ты — цель и подножие,
ты — в ропоте крови, в смятенье мечты!
И мне ли плутать в этот век бездорожья?
Мне светишь по-прежнему ты.

Эти стихи написаны уже за гребнем великих тектонических перемен: в пору революции семья Набоковых перебралась на юг (отец был членом белого Крымского правительства), а в 1919 г. поэт оказался в Лондоне. Он поступает в Кембриджский университет, где штудировал французскую литературу и энтомологию, а в 1922-м (год гибели отца) перебирается в Берлин. Здесь в эмигрантской периодике появляются стихи и рассказы молодого писателя, взявшего псевдонимом имя райской птицы — Сирин, а затем и романы, ставшие событием в Русском зарубежье, особенно с публикацией их в главном тогдашнем литературном журнале «Современные записки» (Париж). Россией наполнены набоковские стихи («Билет», «Расстрел», «К России»: «Слепец, я руки простираю и всё земное осязаю через тебя, страна моя. Вот почему так счастлив я...» и т. д.); в прозе русское тоже ощутимо — и отчётливее в ранних произведениях, но уже в вынужденно стеснённых горькой эмиграцией пределах обитания: меблированные, без уюта, берлинские комнатки, убогие квартирки внаём, бесконечные переезды, нелепый (словно у домашних растений, выдранных из банок и посаженных корнями вверх) быт. Меблированное пространство эмиграции позволило Набокову видеть Россию лишь как сновидение, миф, несбывшееся воспоминание.

«Машенька». Наиболее «русский» из романов Набокова, конечно, первый — «Машенька» (1926). Хотя это не только самое «русское» и наиболее «традиционное», близкое каноническому стволу нашей литературы произведение, всё же атмосфера некоей странности, призрачности бытия и здесь охватывает читателя. Реальность и иллюзорность, правда, ещё слегка размыты, вещный мир и ощущения попеременно торжествуют друг над другом, не выявляя победителя. Но медленное и едва ли не маниакальное воспоминание о чём-то, что невозможно вспомнить (словно после вынужденного пробуждения), преследует героя.

И пожалуй, самая характерная черта, свойственная всем проходным персонажам Набокова, — их максимальный эгоизм, нежелание считаться с «другими». Ганин жалеет не Машеньку и их любовь: он жалеет себя, того себя, которого не вернёшь, как не вернёшь молодости и России. И реальная Машенька, как не без оснований страшится он, жена тусклого и антипатичного соседа по пансиону Алфёрова, своим «вульгарным» появлением убьёт хрупкое прошлое. Вот уже типичный набоковский приём, кстати оказавшийся слишком мистификационным, «шахматным» для простого читателя.

Писательница Галина Кузнецова передаёт характерный разговор в русской провинциальной библиотеке на юге Франции (15 октября 1930 г.): «Я спросила о Сирине. — Берут, но немного. Труден. И потом, правда, что вот хотя бы „Машенька“. Ехала, ехала и не доехала. Читатель таких концов не любит».

Россия Набокова. Девизом Набокова остаётся всепоглощающее эстетическое служение искусству как таковому, и это поневоле ограничивало его и без того уже не столь глобальную память о России. В своей книге «В поисках Набокова» (Париж, 1979) писательница Зинаида Шаховская обращает наше внимание в этой связи на ряд знаменательных обстоятельств. Например, какой возникает в его книгах (в том числе в автобиографическом повествовании «Другие берега», 1954) родная природа. «Сияющие, сладкопевные описания его русской природы, — пишет она, — похожи на восторги дачника, а не человека, с землёю связанного. Пейзажи усадебные, а не деревенские: парк, озеро, аллеи, грибы — сбор которых любили и дачники (бабочки — это особая статья). Но как будто Набоков никогда не знал: запаха конопли, нагретой солнцем, облака мякины, летящей с гумна, дыхания земли после половодья, стука молотилки на гумне, искр, летящих под молотом кузнеца, вкуса парного молока или краюхи ржаного хлеба, посыпанного солью... Всё то, что знали Левин и Ростовы, всё, что знали как часть самих себя Толстой, Тургенев, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Бунин, все русские дворянские и крестьянские писатели, за исключением Достоевского».

Ещё более показательно другое наблюдение, касающееся России Набокова. «Отсутствует в набоковской России, — отмечает она, — и русский народ, нет ни мужиков, ни мещан. Даже прислуга — некий аксессуар, а с аксессуаром отношений не завяжешь. Мячик, закатившийся под нянин комод, играет большую

роль, чем сама няня... Низшая каста, отразившаяся в набоковском творчестве, — это гувернантки и учителя. Набоковская Россия очень закрытый мир, с тремя главными персонажами — отец, мать и сын Владимир. Остальные члены семьи уже как-то вне его, но семейная группа пополняется наиболее колоритными родственниками и предками». Россия для Набокова — это прежде всего оставленные там детство, отрочество и юность, каждая крупица воспоминаний о которых вызывает волну волшебных ассоциаций. В то же время реальная родина, покинутая им, — огромная страна, где миллионы бывших соотечественников стремились строить новое общество, побеждали и страдали, оказывались безвинно за колючей проволокой или воздавали хвалы «вождю народов», молились, проклинали или надеялись, — эта Россия не вызвала у него никакого тепла. Раз и навсегда сформулировав своё отношение к советскому строю, Набоков перенёс это отрицание и на оставшегося там русского человека, который виделся ему теперь лишь «новой разновидностью» муравьёв. Россия оставалась для Набокова, и в то же время её уже как бы и не существовало. И несбывшиеся грёзы Ганина («Машенька») составить партизанский отряд и поднять восстание в Петрограде есть не что иное, как дань непреодолённой инфантильности автора, в отличие от множества своих сверстников прошедшего мимо подвига.

Герой романа «Дар» (1938), к примеру, лицо, явно несущее печать автобиографическую, мечтает о возвращении в родные места: «Быть может, когда-нибудь, на заграничных подошвах и давно сбитых каблуках, чувствуя себя привидением... я выйду с той станции и, без всяких видимых спутников, пешком пройду стёжкой вдоль шоссе с десятков вёрст до Лёшина... Мне кажется, что при ходьбе я буду издавать нечто вроде стоны, в тон столбам...» Далее мотив этот идёт по угасающей.

И если в «Других берегах» автор, уже от себя, выговаривает ностальгическое право «в горах Америки моей вздыхать по северной России», то в позднейшем фантастическом романе «Ада» (1969) проходной персонаж не без старческого брюзжания, в котором глухо перетраиваются осколки былых надежд, выражает лишь сожаление, что владеет русским «в совершенстве».

Набоков и классическая традиция. Набоков высокомерно отвергал реальность, видел в словесном искусстве главным об-

разом блистательную и «бесполезную» игру ума и воображения и не собирался этого скрывать. Как писатель сугубо литературный, он часто и охотно говорил на эти темы: уже после войны, в 1940-е гг., читал лекции по русской и европейской литературе (совмещая это с работой над чешуекрылыми), выпустил ряд специальных исследований, эссе, комментариев. Да вот хотя бы его крайне характерные высказывания о любимейшем из писателей — Гоголе, и не только о нём, из лекций по русской литературе (выпущенных отдельной книгой в 1981 г., Нью-Йорк — Лондон): «„Ревизор“ и „Мёртвые души“ — это продукты гоголевского воображения, его личные кошмары, переполненные его личными домовыми»; «Вся эта история является, в самом деле, наилучшей иллюстрацией крайней глупости таких терминов, как „подлинная достоверность“ и „реализм“. Гоголь — „реалист“!»; «Кратко говоря, дело сводится к следующему: если вы хотите узнать у него что-нибудь о России... если вас интересуют „идеи“ и „вопросы“, держитесь подальше от Гоголя... Подальше, подальше. Ему нечего вам сказать... Его произведения, как и все великие достижения литературы, — это феномен языка, а не идей» и т. п.

«Алгебра великолепной техники». Вот мы и добрались до сути: феномен языка, а не идей. Действительно, проблема Набокова — это прежде всего проблема языка. Языка, оторванного от жизни и пытающегося колдовским усилием эту жизнь заместить. Эту проблему можно было бы считать трагической, если бы не набоковское желание объявить своё состояние настоящей, лучшей, высшей литературой — по отношению к навозокопателям жизни. Отсюда и неудержимая тяга к нему всего выморочного.

В описании поверхности предметов, в натюрморте (буквально: мёртвая, т. е. убитая, природа) Набоков нашёл себя. Здесь он достиг виртуозности энтомолога, осторожно прикрепляющего насекомых в великолепные коллекции, не повредив ни одного крылышка, ни одну пылинку цветочной пыльцы. В «Других берегах», вспоминая своё раннее увлечение энтомологией, Набоков недаром обмолвился, что таким образом ещё мальчиком он «находил в природе то сложное и „бесполезное“, которого... позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве».

Его метод — мистификация, игра, мнимые галлюцинации, «цветное» ощущение, пародии (кого только не пародировал он

в своих сочинениях: Стерна, Гюго, Эдгара По, Фрейда, Некрасова, Чернышевского, Маяковского, собратьев-эмигрантов и т. д.), словесные кроссворды (заметим, что ему же принадлежит изобретение слова «крестословица», что, конечно, лучше кальки с английского — «кроссворд»). Наконец, уже в обобщении, цитируя самого Набокова, метод этот — в «решении литературной теоремы». Примером могут служить многие виртуозно построенные рассказы, хотя бы такой, например, как «Круг» (1936), начинающийся фразой «Во-вторых...» и кончающийся словами «Вопервых...». Это его имел в виду Бунин, когда темпераментно, даже раздражённо нападал на новации модернизма: «Иногда я думаю, не сочинить ли какую-нибудь чепуху, чтобы ничего понять нельзя было, чтобы начало было в конце, а конец в начале. Знаете, как теперь пишут... Уверяю вас, что большинство наших критиков пришло бы в полнейший восторг, а в журнальных статьях было бы сочувственно указано, что „Бунин ищет новых путей“. Уж что-что, а без „новых путей“ не обошлось бы! За новые пути я вам ручаюсь». Эти «новые пути» у Набокова означали хитроумное сюжетостроительство, заданность тонкой шахматной композиции, подавляющей первородные впечатления. Трудно поэтому не согласиться с одним из зарубежных критиков, сказавшим о Набокове: «Он кажется прообразом грядущих авторов будущей „космополитической культуры“. И нашим утешением остаётся мысль, что во многих отношениях Сирин увлекательнее Набокова, ибо у Сирина есть непосредственность поиска и удачи при „открытии литературных Америк“, а у Набокова довлеет сверхматематический расчёт, „алгебра великолепной техники“».

«Одиночки» и «толпа». В романах Набокова, будь то «Защита Лужина» (1930) или «Приглашение на казнь» (1938), мы сталкиваемся с одной и той же просвечивающей сквозь изощёренный стиль схемой. Тип «непонятого обывателями гения», гонимого, одинокого, страдающего (и зачастую жестоко глумящегося над «толпой»), — центральный в его творчестве. Можно сказать, что набоковские герои словно бы отражаются друг в друге, различаясь лишь степенью своего одиночества: так, в молодом одарённом литераторе Годунове-Чердынцеве («Дар»), неряшливом в быту, рассеянном, чудаковатом, не любимом ни обывателями, ни вещами, мы разгадаем всё того же гения шахмат Лужина (только без его крайней болезненности), а одиночество Цинцин-

ната Ц. («Приглашение на казнь»), если убрать фантастические декорации, напомним нам неприкаянность вполне реального Ганина в «Машеньке». И странно замыкает этот ряд Гумберт («Лолита»), такой же одинокий и противостоящий пошлой «толпе», но наделённый уже «даром» эротического свойства — неодолимым влечением к «нимфеткам». Это невольно бросает ироническую авторскую подсветку собственного переосмысления на всю череду прежних героев-одиночек.

Набоков — писатель-интеллектуал, превыше всего ставящий игру воображения, ума, фантазии. Вопросы, которые волнуют человечество, — судьба интеллекта, одиночество и свобода, личность и тоталитарный строй, любовь и безнадёжность — он преломляет в своём особенном, ярком метафорическом слове. Стилистическая изощрённость и виртуозность Набокова резко выделяют его в нашей традиционной литературе, где, как правило, форма была подчинена нравственной, «учительной» задаче.

* * *

Мы рассмотрели в самом сжатом виде литературу первой волны русской эмиграции, хронологически укладывающуюся в период между двумя мировыми войнами. Хотя ряд писателей этой волны продолжали работать в литературе (Бунин закончил свои «Тёмные аллеи» в 1945-м, Шмелёв завершил «Лето Господне» в 1948-м, Алданов написал после войны несколько значительных книг, а Зайцев трудился почти до самой своей кончины в 1972 г.), уже завершилась целая историческая эпоха. С начала оккупации гитлеровскими войсками Европы произошёл исход многих русских литераторов-эмигрантов за океан, преимущественно в Нью-Йорк, где с 1942 г. стал выходить литературно-художественный «Новый журнал» (основатели М. А. Алданов и М. О. Цетлин), было создано крупное издательство имени Чехова, в котором публиковались наиболее значительные произведения Русского зарубежья. Ряд писателей погиб в немецких концлагерях или при депортации (поэтесса и драматург мать Мария, в миру Е. Ю. Кузьмина-Караваева, Ю. Мандельштам, Ю. Фельзен, Р. Блох и др.). Как отмечал поэт и критик Ю. Терапиано, «к началу послевоенного периода русской литературной жизни в Париже всё прежнее уже отошло, всё нужно было начинать сначала».

Так завершается литература Русского зарубежья, хотя и вторая и третья волны (из соотечественников, оказавшихся в ходе войны за рубежом, а также выехавших или высланных в годы брежневщины) дали немало ярких имён.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Тема России в творчестве писателя-эмигранта
Новаторство эпического жанра («Жизнь Арсеньева» И. Бунина)
Исповедальный характер творчества писателей-эмигрантов
Беллетризованная биография (Б. Зайцев)

Размышляем о прочитанном



1. Каким образом эмигрантское существование отразилось на творчестве второго поколения — поколения сыновей, которое, в отличие от отцов, сформировалось вне России?
2. Какие черты характерны для проходного героя прозы Набокова? Почему в его романах возникает проблема «одиночки» и «толпы» («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»)?
3. Как соотносится творчество Набокова с классической традицией — золотым веком русской литературы?
4. Можно ли сказать, что в произведениях Набокова нравственное начало отходит на второй план, уступая началу эстетическому, «алгебре великолепной техники»?

Творческое задание



Сравните прозу Бунина («Митина любовь» и «Жизнь Арсеньева») и Набокова («Машенька», «Защита Лужина»). Определите характерные особенности стиля Бунина и Набокова в описаниях (пейзаж, портрет, интерьер).

ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

- Художественные открытия поэзии начала XX в.
- Своеобразие поэтического почерка. ■ Темы творчества.
- Образ родины. ■ Лирический герой. ■ Творческие искания.
- Особенности поэтической лексики



Модернизм: путь к новой гармонии. Литературный процесс начала XX в. отмечен взаимодействием главных направлений — реализма и модернизма. Их выразители, как известно, не принимали друг друга, вступали в острую полемику между собой. Эстетическая борьба опиралась на существенные позиционные различия реалистов и модернистов, но она отнюдь не исключала глубинных контактов двух направлений.

Модернисты отстаивали особый дар художника, способного прогнозировать путь новой культуры. Откровенная ставка на предвосхищение грядущего или даже на **преображение мира средствами искусства** была чужда реалистам. Они, однако, отрицали внутреннее человеческое влечение к гармонии и красоте, к **созидательному чувству**. Русская литература рубежа веков обладала общим стимулом развития. В глубинах потрясённой страданиями или болезненно искажённой души открывались её спасительные природные возможности. Здесь нужно искать источник и сближения разных русел искусства, и его образно-стилевого новаторства. Литературные течения модерна, противостоящего реализму, долгие годы называли упадочническими, декадентскими. Термины «декаданс» и «модернизм» отнюдь не однозначны, даже антиномичны.

Декаданс (*лат.* — упадок) был вызван состоянием безнадёжности, неприятия общественной жизни, стремлением уйти в узкий личный мир¹.

Модернизм (*фр.* — новейший, современный), тоже отрицающий социальные ценности, избрал совершенно иную цель — создание поэтической культуры, содействующей духовному возрождению человечества. Декадентская эстетизация замкнутой в себе, часто порочной личности противоречила такому побуждению.

¹ Такой подход был присущ М. Арцыбашеву, Ан. Каменскому и др. Сходные мотивы прозвучали в творчестве З. Гиппиус, раннего Брюсова. В целом модернисты принципиально противопоставили себя декадансу.

Русский модернизм был представлен разными литературными течениями: символизмом, акмеизмом, футуризмом. Некоторые художники слова, организационно не связанные с этими объединениями, внутренне тяготели к опыту одного из них (И. Анненский, М. Волошин, М. Цветаева и др.).

Развитие модернизма имело свою историю. В острой полемике течения сменяли друг друга, в пределах каждой группы появлялись самостоятельные тенденции.

Тем не менее это движение опиралось на общую основу. В деятельности любого творческого союза так или иначе сказалось стремление к предвосхищению идеальной культуры или даже к духовной перестройке мира (что было чуждо реализму).

Символисты защищали искусство, пробуждающее в человеческой душе божественное начало. От мистических прогнозов своих предшественников акмеисты отказались. Однако их идеолог и вдохновитель Н. Гумилёв был убеждён: «Руководство в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии». Преобразующая мир цель творчества была сохранена, хотя к её осуществлению наметились иные пути.

Антиэстетические, эпатирующие публику лозунги футуристов не затенили их главного устремления. В. Маяковский определил его как «настоящее большое искусство художника, изменяющего жизнь по своему образу и подобию».

Освоение новейших, современных форм поэзии (отсюда название — модернизм) приобрело особое значение именно потому, что они были призваны выразить дотоле неведомые возможности человеческого слуха, зрения, воображения, чувства, активизировать их силу, творящую новое бытие. Такой идеал оказался недостижимым, но влечение к нему привело к удивительным художественным свершениям, к развитию поэтической культуры.

Символизм

В русском символизме существовало два потока. В 1890-е гг. заявили о себе так называемые «старшие символисты»: Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб (Ф. Тетерников). Их идеологом был Д. Мережковский, мэтром (учителем) — В. Брюсов. В 1900-е гг. на литературную арену вышли «младосимволисты»: А. Белый (Б. Бугаев), А. Блок,

С. Соловьёв, Вяч. Иванов, Эллис (Л. Кобылинский) и др. Теоретиком этой группы стал А. Белый.

Свои взгляды Мережковский изложил сначала в докладе (1892), затем в книге **«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893)**. Исходным моментом этих раздумий было ощущение неразрешимых духовных противоречий времени. Для их изживания предсказывался подъём к «идеальной человеческой культуре» в результате открытия божественной сущности мира. Эту цель должно было осуществить искусство с помощью символов, выливающихся из глубин сознания художника (в отличие от реалистического символа — обобщения жизненных явлений). Мережковский установил три главных элемента новейшей поэзии: **«мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»**. Свою концепцию он развил в публицистических статьях и трилогии ярких исторических романов «Христос и Антихрист» (1896—1905).

■ «Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний».

Д. С. Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы, 1893.

К. Бальмонт отстаивал иное представление о новой литературе в статье **«Элементарные слова о символической поэзии» (1900)**. Главным здесь стало стремление к «более утончённым способам выражения чувств и мыслей», для того чтобы «огласить» — «как бы против воли» автора — таинственный «говор стихий» Вселенной, мирового хаоса. В художественном творчестве была усмотрена «могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок, звуков», выразить этими средствами невнятные, затаённые начала космоса. Столь утончённое мастерство проявилось в богатом, подвижном поэтическом мире самого Бальмонта.

В. Брюсов в статье **«Ключи тайн» (1904)** писал: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искус-

ство — то, что в других областях мы называем откровением». Науке было противопоставлено интуитивное прозрение в момент творческого вдохновения. А символизм понимался как особая литературная школа.

А. Белый выразил свой взгляд на новую поэзию. В статье **«О религиозных переживаниях» (1903)** вдохновитель «младосимволистов» утверждал «взаимное соприкосновение искусства и религии». В более поздних воспоминаниях А. Белый чётко определил побуждения «младосимволистов» начала 1900-х гг.: «приблизиться к Мировой Душе», «передать в субъективно лирических излияниях Её голос». Мечты о грядущем скоро прояснились.

Идея необходимости соединения философских исканий с религиозной мыслью — идея их синтеза — овладевает в этот период многими умами. В чём причина поисков такого синтеза?

В каких формах выражаются эти поиски в литературе?

На «политику» (события 1905 г.) А. Белый отозвался статьёй «Луг зелёный», где с опорой на «Страшную месть» Гоголя нарисовал образ-символ: Россия — «спящая красавица, которую некогда разбудят от сна». К мистическому постижению души родины, «сознания современной души» призывал А. Белый, а свою концепцию назвал «религией жизни».

Все символистские программы воспринимались как новое слово в эстетике. Однако они были тесно связаны с мировой культурой: немецкой идеалистической философией (И. Кант, А. Шопенгауэр, Ф. Шеллинг, Ф. Ницше), французской поэзией (Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме и др.), с языком символов О. Уайльда, М. Метерлинка, позднего Г. Ибсена.

Отечественная литературная классика дала символистам главное — понимание человека и своей родины, её культуры. В творчестве XIX в. были обретены эти священные ценности. Отметим некоторые из них.

В наследии Пушкина символисты увидели слияние с царством божественной гармонии, вместе с тем — горькие раздумья о русской истории, судьбе личности в городе Медного всадника. Великий поэт притягивал прозрениями в идеальной и реальной сферах жизни. Особой властью обладала «демоническая» тема в поэзии Лермонтова, влекущая к небесным и земным тайнам. Магнетизм исходил от гоголевской концепции России в её неостановимом движении к грядущему. Двойничество как мрачный феномен человеческого духа, открытое Лермонтовым, Гоголем, До-

стоевским, определило чуть ли не ведущий поиск поэтов рубежа веков. В философско-религиозных откровениях этих русских гениев символисты нашли для себя путеводную звезду. Их жажде прикосновения к «тайному тайных» по-иному отвечали Тютчев, Фет, Полонский. Тютчевское постижение связей между «теми» и «этими» мирами, соотношений разума, веры, интуиции, творчества многое прояснило в эстетике символизма. Фет был дорог образом художника, покидающего «родные пределы» (Блок) в стремлении к идеалу, преображающему скучную явь неудержимой мечтой.

Непосредственным же предтечей символистов стал В. Соловьёв. В реальной действительности, считал он, хаос подавляет «нашу любовь и не даёт осуществляться её смыслу». Возрождение возможно в сближении с Душой Мира, Вечной Женственностью. Именно Она связывает природную жизнь с Божественным Бытием, земную красоту с небесной Истиной. Особая роль в подъёме к таким высотам отводилась искусству («земному подобию творчества Божественного»), поскольку в нём «упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью».

Акмеизм

Собственно акмеистическое объединение было невелико и просуществовало около двух лет (1913—1914). Но кровные узы соединяли его с «Цехом поэтов», возникшим почти за два года до акмеистических манифестов и возобновлённым после революции (1921—1923). «Цех» стал школой приобщения к новейшему словесному искусству.

В январе 1913 г. появились в журнале «Аполлон» декларации организаторов акмеистической группы Н. Гумилёва и С. Городецкого. В неё вошли также А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич, В. Нарбут и др.

В статье **«Наследие символизма и акмеизм»** Гумилёв критиковал мистицизм символизма, его увлечение «областью неведомого». В отличие от предшественников вождь акмеистов провозгласил «самоценность каждого явления», иначе — значение «всех явлений-братьев». А новому течению дал два названия-толкования: акмеизм (по-гречески «высшая степень чего-то, цвет, цветущая пора») и адамизм («мужественно твёрдый и ясный взгляд на жизнь»).

Гумилёв, однако, в той же статье утвердил необходимость для акмеистов «угадывать то, что будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира». Следовательно, от прозрений неведомого он не отказался. Как не отказал искусству в его «мировом назначении облагородить людскую природу», о чём позже писал в другой работе. Преемственность между программами символистов и акмеистов была явной.

Городецкий в своей декларации **«Некоторые течения в современной русской поэзии»** ещё резче выступил против усиления символистами отдельных мотивов. Отсюда сделал вывод: «Искусство есть состояние равновесия... есть прочность». И звал к «борьбе за этот мир», «за нашу планету Землю».

Гумилёв указал лишь на зарубежных кумиров акмеистов: У. Шекспира, Ф. Рабле, Ф. Вийона, Т. Готье. Тем не менее русская классика оказала неизмеримо большее влияние на творческий поиск нового объединения. Пушкин покорял как открытием сочных земных красок, яркого момента жизни, так и победой над «временем и пространством» (А. Ахматова), Баратынский — верой в искусство, сохраняющее малый миг, индивидуально пережитое для потомков. Тютчевское слово заставляло звучать «голос материи» «членораздельной речью». Эти последние два наблюдения принадлежат О. Мандельштаму. Он же позже заметил: «Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с „Анной Карениной“, Тургенева с „Дворянским гнездом“, всего Достоевского и отчасти даже Лескова».

Непосредственным предтечей акмеистов стал Иннокентий Анненский. «Исток поэзии Гумилёва, — писала Ахматова, — не в стихах французских парнасцев, как это принято считать, а в Анненском. Я веду своё „начало“ от стихов Анненского». Он владел удивительным, притягивающим акмеистов даром художественно преобразовывать впечатления от несовершенной жизни.

Футуризм

В декабре 1912 г. в сборнике «Пощёчина общественному вкусу» вышла первая декларация футуристов, эпатировавшая читателя. Они хотели «сбросить с Парохода Современности» классиков литературы, выражали «непреодолимую ненависть к существовавшему языку», называли себя «лицом Времени», создателями нового «самоценного (самовитого) Слова». В 1913 г. (сб. «Садок судей II»)

была конкретизирована эта скандальная программа: отрицание грамматики, синтаксиса, правописания родного языка, воспевание «тайны властной ничтожности».

Подлинными же стремления футуристов, т. е. «будетлян», раскрыл В. Маяковский: «стать делателем собственной жизни и законодателем для жизни других». Искусству слова была сообщена роль преобразователя сущего. В определённой сфере — «большого города» — приближался «день рождения нового человека», для чего и предлагалось соответственно «нервной» городской обстановке увеличить «словарь новыми словами», передать темп уличного движения «растрёпанным синтаксисом».

Футуристическое течение было довольно широким и разнонаправленным. В 1911 г. возникла группа эгофутуристов: И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олипов и др. С конца 1912 г. сложилось объединение «Гилея» (кубофутуристы): В. Маяковский, Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, В. Каменский. В 1913 г. — «Центрифуга»: Б. Пастернак, Н. Асеев, И. Аксёнов.

Всем им свойственно пристрастие к словотворчеству (неологизмы как форма выражения переживаний). Тем не менее футуристы в своей поэтической практике вовсе не были чужды традициям отечественной поэзии. Хлебников во многом опирался на опыт древнерусской литературы, Каменский — на достижения Некрасова и Кольцова. И. Северянин высоко чтил А. К. Толстого, А. М. Жемчужникова и К. Фофанова, Мирру Лохвицкую (по её имени назвал страну мечты Миррэлией). Стихи Маяковского, Хлебникова были буквально «прошиты» историко-культурными реминисценциями. А предтечей кубофутуризма Маяковский назвал... Чехова-урбаниста.

Размышляем о прочитанном



1. Каковы взгляды на символизм Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова? В каких работах они изложены?
2. Что представляла собой акмеистическая группа?
3. Каковы взгляды Н. Гумилёва на это новое течение?
4. Каковы причины возникновения футуризма?
5. Как толковал позиции футуристов В. Маяковский?

Опыт литературоведческого исследования



1. Выпишите из статьи Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» опре-

деления и творческие принципы искусства символистов и прокомментируйте их.

2. Проведите сравнительный анализ деклараций символизма Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова.
3. Законспектируйте декларации акмеизма Н. Гумилёва, С. Городецкого и раскройте различие их взглядов.

Творческие задания



1. Приведите стихотворные цитаты, иллюстрирующие разные течения модернизма.
2. Назовите черты отличия модернизма от реализма на примере конкретных художественных произведений.
3. Прокомментируйте по статье Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизма» его взгляды на сущность акмеизма.

Проект



Подготовьте антологию поэтов-символистов со вступительной статьёй и биографическими справками.

Разнообразие творческих индивидуальностей в поэзии Серебряного века

■ Эстетические программы модернистских объединений были интересными, оригинальными в определении сущности и целей поэзии, но всё-таки производными от творческих устремлений самих участников литературного движения



Наследие поэтов, даже отдельные их создания, неизмеримо сложнее и богаче любых деклараций и теоретических построений. Полемические столкновения остаются в прошлом, жизнь искусства не имеет временных границ. Некогда приближенные к гумилёвскому кругу Г. Иванов, Г. Адамович спустя годы, находясь в эмиграции, именно А. Блока назвали «вседержателем душ» (Г. Иванов), «сердцем и сущностью эпохи» (Г. Адамович), а вдохновенное творчество Н. Гумилёва и А. Ахматовой Г. Иванов воспринял тоже как «Божественное дело Поэта», «прорыв в вечность», «полное преодоление эстетизма». Художественные открытия получили высшее признание, навеки оттеснив бывшие авторские оппозиции.

■ Серебряный век отмечен совокупностью феноменальных поэтических талантов. Индивидуальный путь каждого из них был трагически осложнён потрясениями революции, но не прерван. Все, кто остался в России или оказался за её пределами, сохранили верность своему священному предназначению в новых условиях.



А. Блоку, А. Ахматовой, С. Есенину, М. Цветаевой, Н. Клюеву посвящены монографические главы учебника. Остановимся на ряде других неповторимых литературческих дарований.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924). Валерий Брюсов поделился однажды фантастическим желанием: «Как нашему Брюллову (русский живописец, 1799—1852. — Л. С.), мне хочется воскликнуть: „Дайте мне свод небесный, я распишу его

весь!“» Поэт прибегнул к грандиозной гиперболе, но по существу был недалёк от реальности. Чуть ли не каждый год выходили его книги (иногда по две-три): сборники поэзии, рассказов, статей, романы, драмы. Он занимался теорией стиха, исследованием культуры, литературной критикой, переводами.

С 1921 г. Брюсов возглавлял Высший литературно-художественный институт, читал здесь курсы лекций по древнегреческой, римской, русской литературе, теорию стиха, сравнительную грамматику индоевропейских языков, латынь и... историю математики. Поражает беспредельность таких творческих интересов и достижений.

Формирование поэта. Годы детства и юности. Дед Брюсова по отцу успешно прошёл путь от крепостного крестьянина до купца 2-й гильдии. Отец, не получив образования, продолжал его дело, но увлекался чтением, собрал библиотеку, слушал лекции в Петровской сельскохозяйственной академии. Дед по матери А. Бакулин был писателем-самоучкой. Мать, женщина редкой душевной чуткости, все силы отдавала детям. И всё-таки скромная жизнь родителей, купеческий уклад дома резко контрастировали с духовными запросами их старшего сына.

С 11 лет Брюсов учился в частных гимназиях Ф. И. Креймана, затем Л. И. Поливанова (окончил в 1893 г.). По свидетельству очевидцев, удивлял всех редкой начитанностью, памятью (не только художественных произведений — философских трудов, которыми очень интересовался), буквальной переполненностью замыслами. Мальчик стал деятельным участником рукописного журнала «Начало».

- С конца 1880-х гг. собирал поэзию К. Фофанова, Н. Минского, Д. Мережковского, позже увлёкся французскими символистами и постоянно писал стихи.

В 1893 г. поступил на историко-филологический факультет Московского университета (окончил с отличием в 1899 г.). Всё это время с увлечением отдавался творчеству и осмыслению близких себе новых эстетических принципов. В 1894 г. издал небольшую коллективную книжечку «Русские символисты», в следующем — ещё два выпуска, хотя создал большинство стихов сам. Затем опубликовал сборники своей лирики: «Chefs d'œuvre» («Шедевры», 1895), «Me eum esse» («Это я», 1897), где зримо проступа-

ли черты декадентского эгоцентризма. Преодоление этих настроений, выход к рубежам большой поэзии наметились в стихах конца 1890-х гг., собранных в книгу «Tertia Vigilia» («Третья стража», т. е. по соотношению со сторожевой службой римских войск первые три часа после полуночи, 1900). С её выходом пришло к молодому автору широкое признание.

Творчество Брюсов сочетал с напряжённой редакционно-издательской деятельностью. В 1900—1903 гг. он сотрудник журнала «Русский архив». Принимал активное участие в организации (1899) и работе издательства «Скорпион», альманаха «Северные цветы». С конца 1902 г. был несколько месяцев секретарём журнала «Новый путь». В период 1904—1908 гг., не будучи официальным редактором, по существу руководил журналом «Весы». Два года (осень 1910 — осень 1912 г.) возглавлял литературно-критический отдел журнала «Русская мысль». Последовательно осуществлял Брюсов сплочение передовых деятелей отечественной культуры.

В 1910 г. он сказал: «Только самая широкая, общекультурная платформа способна сейчас ещё объединить более или менее широкие силы».

Мотивы ранней лирики. В. Брюсов, по его свидетельству, с юных лет искал смысл жизни — «того Бога, который речёт „да будет свет“» (письмо 1895 г.) — и долго не находил. Немудрено, что в творчестве сквозное развитие получил образ дерзновенной мечты. Она предстаёт в неоднородных ликах. Иногда — как воплощение беспредельности:

Моей мечте люб кругозор пустынь,
Она в степях блуждает вольной серной.

«Воплощение мечтаний» придаёт окружающему фантастические формы и краски: «Этот мир очарований, этот мир из серебра!», рождает редкие сравнения: «Дремлет Москва, словно самка спящего страуса...» На этом пути и складывается раскованно-ассоциативный образный строй: смелое воображение соединяет несоединимое, для фантазии нет границ.

Реальные переживания приобретают возвышенные, «нездешние» свойства. Поэт будто противопоставляет свои чувства грёзам, однако оба мотива сливаются в некий феномен сверхвозможностей: «Умрите, умрите, слова и мечты. — / Что может вся му-

дрость пред сном красоты?» («Сон красоты» — тоже плод душевной экзальтации; стихотворение «Мгновение».) На этот вопрос Брюсов отвечает десятками произведений о любви, её очарованиях и таинствах. Возникают поистине экзотические сопоставления: «Моя любовь — палящий полдень Явы, / Как сон разлит смертельный — аромат» («Предчувствие»; такой приём блестяще развил Н. Гумилёв). Любовные испытания безмерны и противоречивы: оборачиваются то «счастливым безумием» или «угрюмым и тусклым огнём сладострастия», то целомудренностью «озарённого, смущённого, ребёнка влюблённого» («Измена», «Тени»).

Недостижимая в жизни, грёзовая сила переживаний сменяется болезненным ощущением их неустойчивости, даже обманности, «стыдом и тревогой» («К моей Миньоне», «Свиваются бледные тени...»). Но зреет спасительный исход:

Довольно! Надежды и чувства
Отныне былым назови,
Приветствуй лишь грёзы искусства,
Ищи только вечной любви.
(«Отречение»)

Тем не менее: «Сокровища, заложенные в чувстве, / Я берегу для творческих минут» («Встреча после разлуки»); «Но вы, мечты мои! провиденья искусства!» («И ночи, и дни примелькались...»). Так нереализованная жажда любви, красоты преобразилась в «грёзу искусства».

В статье 1899 г. «Об искусстве» Брюсов писал: «Идти к совершенству — значит озарять всё новые дали нашего духа, увеличивать область души». Творчество воспринималось как прозрение духовных «далей». Потому Брюсов считал искусство самоценным («Юному поэту»), рождённым художественной интуицией («Творчество») и, как выражение вечных ценностей, неизмеримо превосходящим даже самые сильные чувства и смелые мечты («Отречение»).

Урбанистическая тема творчества. Поэзию Брюсова середины 1900-х гг. часто ограничивали его восприятием первой русской революции — стихотворениями «Довольным», «Грядущие гунны», «К счастливым». А эти произведения теснейшим образом связаны с брюсовскими представлениями о развитии культуры и её детища — города. Именно эта связь проясняет отношение поэта к событиям мятежного 1905 г.

Урбанистическая тема в творчестве Брюсова проявилась многообразно. Но главными в ней стали, пожалуй, два направления. С одной стороны, воспевание материальных и культурных ценностей, «духа движения» города («Париж», «Мир», «Венеция»). С другой — освещение уродливой действительности («Чудовища», «В ресторане» — здесь переключка с Блоком). Страшны угрожающий «Голос города» (название стихотворения) и «призрак туманный» Северной столицы («К Медному всаднику» — снова переключка с Блоком). В «дифирамбе» «Городу» оба начала соединены.

■ Неразрешимое противоречие — между создателями, носителями культуры и тёмной, ожесточившейся от несправедливости стихийной массой — обусловило восприятие Брюсовым революции. Оно сложно, поскольку совмещает в себе многие точки зрения весьма противоречивого характера. В этом смысле показательным стихотворением «Грядущие гунны».

Движение истории Брюсов представлял как смену культурных эпох, протекающую под влиянием внутреннего разложения старого мира и под напором нецивилизованных племён. Поэтому избрал эпиграф из поэзии Вяч. Иванова: «Топчи их рай, Аттила...» (Аттила — один из самых сильных предводителей гуннов, совершавших разрушительные набеги на Древний Рим). Взбунтовавшиеся народные массы России были уподоблены варварам, призванным «оживлять одряхлевшее тело волной пылающей крови». Вот почему страшная стихия уничтожения вызывает у автора почти сочувственное понимание:

Творите мерзости в храме,
Вы во всём неповинны, как дети!

Мрачно-торжественная интонация первых четырёх строф вдруг уступает место трепетно-печальному тону. Теперь Брюсов прощается с самым дорогим для себя — духовными ценностями:

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесём зажжённые светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

Последняя строфа выражает новые переживания — личной жертвенности, мучительной необходимости «бесследно сгибнуть». Но боль утраты приводит к всплеску мужества:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

■ Такой аккорд звучит и в других стихотворениях: «Довольным», «К счастливым».

На статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) Брюсов откликнулся разоблачительным выступлением в печати — «Свобода слова» (ноябрь 1905 г.). Здесь прямо было сказано: «Социал-демократы добивались свободы исключительно **для себя**» (выделено автором), заносили «руку на самую свободу убеждений». Такая партийная политика, по мнению Брюсова, несовместима с духовным прогрессом, противоречит его ходу.

Этот взгляд получил образное воплощение в лирике. В стихотворении «Уличный митинг» «Вожатому», «Гордому Духу», который «намечает жертв ряд», предсказан бесперспективный удел:

Но из наставшей темноты,
Из пепла общего пожара
Воздвигнешь новый мир — не ты!

Поэт жаждал свободного и гармоничного бытия. Для себя он избрал особый род борьбы с препятствиями. Художник «незримо стены» рушил, в которых «дух наш заточён», чтобы в грядущем «мечтам открылись бы все степи, / И волям — дали всех дорог» («Одному из братьев»). Вот почему поэт защищает вечное назначение искусства — «радость творчества, свободного, без цели» («Поэту», «Сеятель», 1907).

Образ человека в поэзии 1910-х гг. В творчестве Брюсова параллельно протекали два направления в постижении человека — его духовных тайн и роли в судьбах мира. Рядом со стихами-исповедью, медитациями — стихи-приветствия, гимны вечному созидательному смыслу жизни. Каждодневный труд лишён любой приукрашенности, он так или иначе ведёт к «тюрьме земной» («Каменщик», 1901 и 1903). Но воспето священное «ремесло» — быть творцом на земле: «Хвала человеку» (1906), «Век за

веком» (1907). В книге «Семь цветов радуги» появился ряд монологов, рождённых предчувствием близкого освоения космоса: «Сын земли», «Земле», «Предвещание» (произведения «научной поэзии»).

Для творческого воображения Брюсова не было ограничений во времени и пространстве, не существовало неподвластных разгадке жизненных явлений. На редкость гибким и многогранным восприятием человеческого бытия рождена его поэзия. Богат мир брюсовских исторических романов «Огненный ангел» (1907), «Алтарь Победы» (1911). Ярко воссозданное далёкое прошлое других стран несло ответ на жгучие вопросы современности.



Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942). **Детство и юность.** Отец будущего поэта был скромным земским деятелем. Мать, оказавшая на сына большое влияние, обладала широкими интеллектуальными интересами. Счастливое детство Бальмонт провёл в родной усадьбе Шуйского уезда Владимирской губернии. С 1876 по 1884 г. учился в гимназии г. Шуя. Но был исключён: юноше были свойственны народнические увлечения.

Окончил Владимирскую гимназию (1886). В том же году поступил на юридический факультет Московского университета. Однако снова был исключён за участие в студенческих волнениях. Дважды пытался продолжить образование (в университете и Демидовском лицее Ярославля) и сам прерывал обучение. Жил напряжённой внутренней жизнью, зачитывался немецкой, скандинавской литературой, занимался переводами (П. Б. Шелли, Э. По).

Идеи и образы творчества. В 1890 г. Бальмонт издал на свои средства «Сборник стихотворений». В 1894 г. появилась его книга лирики «Под северным небом», через год — «В безбрежности», в 1898 г. — сборник «Тишина». Для этого периода творчества характерны скорбные мотивы неприятия жизни, её призрачности, но и поклонение высоким чувствам, мечте. Неудивительно, что между Бальмонтом и Брюсовым складываются отношения проникновенной дружбы.

В конце 1890-х — начале 1900-х гг. Бальмонт подолгу жил в Петербурге, сблизился с группой столичных символистов, бы-

вал в Москве, стал одним из самых активных авторов журнала «Весы» издательства «Скорпион». Именно в этот период вышли в свет сборники стихов К. Бальмонта, принёсшие ему шумную славу: «Горящие здания (Лирика современной души)» (1900), «Будем как солнце» (1903), «Только любовь. Семицветник» (1903).

Сам поэт писал (письмо 1900 г.): «Я люблю реальную жизнь с её дикой разнузданностью и безумной свободой страстей». Голубые и серебряные тона, поэтика намёков ранних стихов сменялись насыщенными красками и чувствами.

■ Вспомним, в статье о символизме (1900) Бальмонт считал художника выразителем «говора стихий». И сам для себя избрал «царственные стихии»: Огонь, Воду, Землю, Воздух. Особенно изменчиво влияние Огня, то сжигающего, то возрождающего, то открывающего «завет бытия»:

Я спросил у высокого солнца,
Как мне вспыхнуть светлее зари,
Ничего не ответило солнце,
Но душа услышала: «Гори!»

Смело «создав свою мечту», поэт призвал: «Будь воплощением внезапной мечты!»

Я время сказкой зачарую,
Я в страсти звёзды создаю,
Я — весь весна, когда пою,
Я — светлый Бог, когда целую.

Поэтому Бальмонт искал столь же «исступлённые» средства самовыражения. В 1907 г. он писал: «Религия звёзд и цветов. <...> Быть может, уже совсем близка». Единение этих небесных и земных знаков даёт цветоцветовую гамму: «В моём саду — сверкают розы белые. И ярко, ярко-красные».

Из сказанного отнюдь не следует, что в творчестве Бальмонта не было больных нот. Их много: «В мираже обольститель обман», «Жизнь моя однозначна». Вплоть до разрыва с миром: «Я ненавижу человечество...», до опасной всеядности: «Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя, Бог». И всё-таки поэт считал, что

он «безраздельно целен». Спасала душевная энергия, способная «вновь стихом победным в царство Солнца всех вернуть».

■ Отношения Бальмонта с символистами не были безоблачными. В годы первой русской революции он сблизился с Горьким, написал «Песни мстителя» (1907). Эти выступления петербургской элитой во главе с Мережковским были приняты за измену.

Позже поэт увлёкся древнеславянскими легендами, мистическими заклинаниями, на этом материале создал ряд книг («Злые чары», 1906; «Жар-птица», 1907). Он много путешествовал по Европе (подолгу жил в Париже), посетил Мексику и Калифорнию, Египет, Японию, совершил кругосветное плавание. Впечатления от экзотических стран, их религиозных ритуалов, мифов отразились в колоритных очерках (например, о Мексике — сб. «Змеиные цветы», 1910; о Египте — «Край Озириса», 1914), слабее — в лирике. Все эти произведения имели большую познавательную ценность, самобытную форму.

Причины и первые годы эмиграции. В период 1905—1920 гг. Бальмонт создал цикл стихотворений «Песня рабочего молота», но Октябрьскую революцию и социализм не принял. В статье «Революционер я или нет» писал: «Социализм есть убогая выдумка человеческого ума, которой, быть может, суждено на краткий исторический час воплотиться в действительность, чтоб человечество... убедилось, что принудительное обобществление труда есть наихудший вид духовной каторги и наиболее полное осквернение свободы личности...» В июне 1920-го Бальмонт выехал, с разрешения советских властей, на лечение во Францию и остался в эмиграции (умер в приюте «Русский дом» недалеко от Парижа).

Тягостно переживал Бальмонт своё изгнаничество: «Я живу среди чужих»; «Мне душно от воздуха летнего Парижа»; «Я ушёл из тюрьмы, уехав из советской России... Но нет дня, когда бы я не тосковал о России, нет часа, когда бы я не порывался вернуться» (книга воспоминаний «Где мой дом?», 1924). Это состояние духа определило название сборника лирики «Марево» (1922).

Образ России. Критика Русского зарубежья справедливо считала, что в творчестве Бальмонта эмигрантских лет нет «прежнего подъёма», оно «суше, бледнее» (Ю. Терапиано). Вместе с тем

поэт не утратил «ни своего дара песни, ни своего мастерства» (Г. Струве). Воистину вольной птицей «плывёт» поэтический голос, разрушая любые преграды энергией авторской памяти, воображения, «крепкого стиха», сотканного «из крыльев птиц». Именно этой душевной силой пронизана «симфония» восхищения родными просторами, Россией в убранстве разных времён года в книге «Моё — ей» (1924). В многоцветье картин проступает священный для автора образ:

Есть слово — и оно едино.
Россия. Этот звук — свирель.
В нём воркованье голубино.

Как прежде, поэзия Бальмонта поражает смелыми ассоциациями страны с «речным и степным раздольем», историческими событиями, древними, языческими легендами, фольклорными образами. Многозвучно и разнокрасочно воплощена душевная, неразрывная связь с родиной, её северной красотой, таёжными тайнами, нехожеными тропами в книгах «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» (1931), «Голубая подкова. Стихи о Сибири» (1936).

Из этого круга стихов выделим цикл «В раздвинутой Дали. Поэма о России» (1929), состоящий будто из самостоятельных стихотворений, скреплённых, однако, единой авторской эмоцией. Во всех частях проступает желание разорвать статику одинокой жизни, пусть на уровне воображения, грёзы о будущем. Былой динамизм чувств как бы вновь возвращается в поэзию Бальмонта, хотя с явным оттенком недостижимости идеала:

Уйти — уйти — уйти — в забвенье.
В тот спев святой,
Уйти туда — хоть на мгновенье,
Хотя мечтой.

(«Уйти туда»)

Хочу моей долины
И волей сердца знаю,
Что путь мой соколиный —
К Единственному Краю.

(«Хочу»)

Мироощущение лирического героя. Выразительно передано ощущение душевной силы, утраченной былой веры в магию Слова, что особенно завораживает, так как созревает среди утрат и страданий:

Иду я — тропинкою узкой,
Приду — как широкий рассвет.

Простейшие образы дороги, *«звёзд в тумане»*, *«распалённых коней»*, *«ликов берёз»* приобретают символический смысл благодаря внутренней насыщенности сквозного мотива — *«ски-таний повсеместных»* («Я русский», «Тринадцать», «Одной»).

- Цикл пронизан трепетным постижением близких людей, а среди них — *«Сестра моя и мать! Жена моя! Россия»*, и самоуглублением лирического субъекта («Мать», «Отец», «Я»). Поэтому реминисценция из ранней солнечноносной поэзии Бальмонта звучит теперь новой, мудрой нотой:

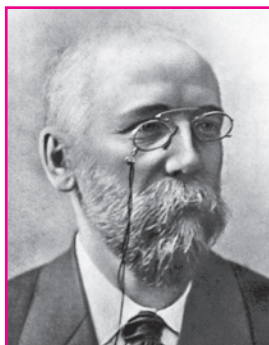
Судьба даёт мне ведать пытки,
На бездорожье нищету,
Но в песне — золотые слитки,
И мой подсолнечник — в цвету.
(«Судьба»)

Такое мироощущение было развито в поздней книге поэта «Светослужение» (1937). В искренних признаниях героя несомненно усилилась трагическая окраска, рождённая чувством заката земного странствия: *«поступь во мраке по скользким крутизнам»*; *«безбрежный океан — в боренье с темнотой»*; *«давно моя жизнь отзвучала»*; *«листья исполнены страха, плачут, что лето прошло»*.

В эмиграции Бальмонт много занимался переводами, осмыслением русского классического наследия — произведений Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, С. Т. Аксакова, писал воспоминания, эссе. До своей славы начала 1900-х он не поднялся. Но всю жизнь был подлинным художником. Справедливо сказала о нём в 1936 г. М. Цветаева: «Он и в болезни своей остаётся поэтом...»

Фёдор Сологуб (Ф. К. Тетерников; 1863—1927). Детство и отрочество.

Родителями будущего утончённого поэта были петербургский портной (умерший, когда мальчику исполнилось четыре года) и крестьянка. Детство и отрочество Феди прошло в чужом богатом доме, где мать была прислугой. Положение «кухаркина сына» принесло массу унижений. С ранних лет душа ребёнка кровоточила. Тяжкая судьба была скрашена открытием



(благодаря младшему поколению хозяев) чудесного царства книг и театра. Под их влиянием проснулось богатое воображение и стремление к знаниям. На скудные гроши, собранные матерью, Тетерников учился в приходской школе, уездном училище, Учительском институте. По окончании образования (1882) был направлен преподавателем в Крестцы Новгородской губернии, через три года переехал в Великие Луки, затем в Вытегру Олонецкой губернии, везде столкнувшись с вопиюще рутинной провинциальной обстановкой. Только в 1892 г. он вернулся в Петербург.

Темы и образы поэзии. Глубокое отвращение поэта к текущей реальности, названной «Альдонсой», вызвало, однако, неотступный вопрос: как «повысить бытие»? Ответ был дан твёрдый: силой творчества. Художнические устремления Сологуба воплотились в его лучших поэтических сборниках «Огненный круг» (1908), «Очарование земли» (1913), рассказах, романах, пьесах.

Поэзия Сологуба исполнена страдальческих переживаний и предчувствий: «...если я раб, / Если я беден и слаб», «...Сам я беден и мал, / Сам я смертельно устал...» Мотивы надломленности, близкой смерти сгущены в его стихах печальными образами природы: «Предраассветный сумрак долог, / И холод утренний жесток», «мёртвый лик пылающего змия» (солнца), «холодный и печальный свет зари».

- Пристальный взгляд поэта находит страшные реалии и проникает в их суть. Людские пороки мучили Сологуба. Многие в своей современности, революционной в том числе, он объяснял подосознательной тягой к насилию.

«Низины» человеческой души пугают мраком. Но по контрасту ярче светит образ «безумного мира чудес»:

Я — Бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.

Духовное дерзание торжествовало:

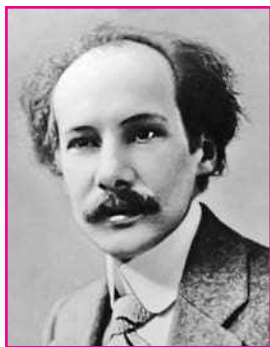
И я закланием молчанья
Воззвал к природе, — и она
Очарованью заклинанья
Была на миг покорена.

Открытие красоты совершенно не ради чистого эстетизма. О возрождении человека мечтал художник:

Люби меня ясно, как любит заря,
Жемчуг рассыпая и смехом горя...
Люби меня просто, как любит ручей,
Звеня и целуя, и мой, и ничей.

В живых, сочных образах выражены «жизнеутверждающие» настроения поэта.

Проза поэта. Сходный поиск определил романное творчество Сологуба. В первом крупном произведении «Тяжёлые сны» (1896) смело «сгущены» тягостные авторские впечатления от провинциального застоя. Шумный успех и острую полемику вызвал «Мелкий бес» (1902, опубликован в 1907 г.). Удручающие проявления реальной действительности стали здесь знаками бессмысленного, безумного (власть «мелкого беса») мира в целом. Пороку, однако, чужда чистая юность; с ней связана сфера прекрасного в повествовании.



Сологуб не принял идей классовой борьбы и советской политики. Оставшись в России, прожил последнее своё десятилетие в состоянии внутренней эмиграции.

Андрей Белый (Б. Н. Бугаев; 1880—1934). Детство и юность. В состоятельной, высококультурной дворянской семье (отец — профессор Московского университета) рос Б. Бугаев. В 1899 г. закончил гимназию Л. И. Поливанова, поступил на естественное отделение физико-математи-

ческого факультета Московского университета, закончил его в 1903 г. Будучи гимназистом, сблизился с семьёй родного брата В. Соловьёва, издателя его трудов Михаила Сергеевича, подружился с его сыном Серёжей. Религиозная философия и поэзия В. Соловьёва буквально заворожили молодых людей, определили их первые творческие опыты. В студенческие годы Бугаев лично знакомится с многими «старшими символистами».

Осенью 1903 г. организует кружок «аргонавтов» (С. Соловьёв, Эллис, А. Петровский и др.), подобно древним грекам, «путешествующих» за своим «золотым руном» — новым словом, способным активно содействовать преобразению Мира. Искусство было наделено жизнестроительной функцией. Лирика А. Блока (дальнего родственника С. Соловьёва) становится предметом постоянного обсуждения «аргонавтов». С зимы 1903 г. начинается переписка Бугаева с Блоком, а в январе 1904 г. происходит их знакомство. Постепенно складывается объединение «младосимволистов».

Андрей Белый (этот псевдоним возникает под влиянием семьи Соловьёвых) — личность редкой, многогранной одарённости: замечательный поэт-лирик, прозаик, создавший новый тип романов, исследователь русской и мировой культуры, теоретик литературы, критик, блестящий полемист и публицист, оставивший и по сей день интересные, итоговые книги «Символизм» (1910), «Арабески» (1911), наконец, талантливый мемуарист, автор трёх томов воспоминаний. М. Цветаева назвала А. Белого «пленным духом». Воистину ему было тесно как в «земной оболочке», так и в пределах какого-то одного вида деятельности.

Раннее творчество. В 1900—1902 гг. А. Белый написал свои первые крупные произведения — «симфонии» в прозе (изданы: сначала 2-я — 1902; потом 1-я — 1904; 3-я — 1905). В их символическом образном строе злопорочному, обыденному, бессмысленному противопоставлены героическое, духовное, вечно прекрасное. В этот период Белый установил важные для себя творческие принципы, опираясь на философию В. Соловьёва и Ф. Ницше. Внутреннее состояние личности молодой поэт фиксировал в символике красок как «смене духовных видений». Особое значение придавал музыкальному началу жизни и творчества, «способствующему развитию человечества» и восходящему к «музыкальному единству мира».

Взлёт «заревых» настроений (веры в близкое преобразование жизни) наполнил лирику первого сборника — «Золото в лазури» (1904). Ликующее мироощущение очень скоро, однако, поколе-

балось под наплывом «мистических ужасов» (угроз зла), которые А. Белый ощущал в существовании каждой личности и положении всей России.

Творческая зрелость. Сопереживание стране, нараставшее до болезненного потрясения, было высказано в сокровенных стихах **сборника «Пепел»** (1909) с эпиграфом из Некрасова. Заглавный образ имеет двойной смысл — «сожжённых» светлых зорь «младосимволистов» и подёрнутой пеплом страждущей Русской земли.

Выразительность переживаний лирического героя достигнута соединением его безысходного одиночества с трагическим молчанием родины:

Мать Россия! Тебе мои песни, —
О, немая, суровая мать! —
Здесь и глуше мне дай, и безвестней
Непутёвую жизнь отрыдать.

Душевные муки предельно усилены их отождествлением со смертной физической болью: от падения «на сухие стебли, узловатые, как копыя», от давления могильных плит.

Подстерегающая смерть всё-таки не властна погасить желание душевного подъёма: «Я, быть может, не умер, / Быть может, проснусь...» Исподволь созревает порыв к свету:

Воздеваю бессонные очи —
Очи, полные слёз и огня...

«Самосжигание» лирического «Я» до пепла по-иному пережито в лирике **сборника «Урна»** (1909). О нём А. Белый сказал: «Мёртвое „Я“ заключено здесь в Урну, — а живое „Я“ пробуждается к истинному». По-новому, с усилением философского раздумья о смысле жизни, любви, были прочувствованы невосполнимые утраты — появление «скудных безогненных Зорь», «безгрёзного бытия». Напряжённое размышление о былом, обращение к художникам-современникам, самоуглубление поэта возвращают надежду: «над душой снова — предрассветный небосклон», «вещи смущают сны».

От таинств природы почерпнул А. Белый поэтическое выражение своей «жизнестроительной» идеи: яркие, зовущие зори; небесное сияние, рассвет, равно как и разочарования в мечте. Мстительное чувство передано метафорой: «Вонзайте в небо, фонари, лучей наточенные копыя»; ощущение мрака жизни рождает об-

раз — «провалы зияющей ночи». Важна и другая особенность лирики А. Белого. Любое переживание здесь как бы проговаривается, подчиняя себе звучание и интонацию строк. Отсюда — редкая свобода их ритмического строя, обилие поэтических тавтологий, аллитераций («над откосами косами косят»).

Стремление разгадать «вещий сон» о будущем лежит в основе романов А. Белого «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург» (1913—1914). В 1909 г. их автор наметил новый путь к истине: «...от Ницше, Ибсена к Пушкину, Некрасову, Гоголю, от Запада на Восток, от личности к народу». Мистическая связь народной души с ищущей душой интеллигенции и трагический обрыв этой связи в обстановке всеобщего ожесточения и бессознательности выразительно воплощены в «Серебряном голубе». «Петербург» — мастерски написанная, устрашающая картина призрачного города, разрушения мира и человека, оторванного от родных корней под гнётом механистически перенесённого Петром I западного образа жизни. Писатель пророчит скачок России над историей, новую Калку — духовное очищение страны.

В декабре 1916 г. писал: «Национальное самосознание, подлинное выражение русской культуры... вот лозунг будущего».

С надеждой на это будущее А. Белый приветствовал Октябрьскую революцию как стихийный взрыв мещанского застоя, пробуждение творческих сил. В советское время активно участвовал в культурной жизни страны, выпустил множество книг художественного и исследовательского характера.

Иннокентий Фёдорович Анненский (1855—1909). **Ранние годы.** Поэт родился в семье крупного чиновника, учился в столичных гимназиях (экзамены на аттестат зрелости сдал экстерном). В 1879 г. окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Служил по ведомству Министерства народного просвещения: преподавателем петербургских гимназий, читал лекции на Высших женских курсах, был директором Коллегии П. Галагана в Киеве, 8-й петербургской гимназии и Николаевской гимназии в Царском Селе, инспектором Петербургского учебного округа. Незадолго до смерти — весной 1909 г. — принял участие в организации и редактировании журнала «Аполлон». С начальством и сослуживцами отношения складывались чаще



сложные. Нелёгкое, одинокое существование восполнялось напряжённым творчеством. Все крупные публикации Анненского вышли, однако, в его последние годы: драмы из древнегреческой жизни (1901—1906); сборник стихотворений (переводных) «Тихие песни» (1904); первый том переведённых и прокомментированных сочинений Еврипида (1906); собрание литературно-критических работ — «Книга отражений» (1906), «Вторая книга отражений» (1909). И только после кончины поэта-новатора появилось первое издание его многообразной лирики «Кипарисовый ларец» (1910).

Творческие искания. Анненский болезненно ощущал свою неслиянность с реальной действительностью, противоречивость человеческой души, краткость радужных моментов жизни. Поэтому его взгляд был прикован к мигу, к экспрессивно воспринятым подробностям окружающей действительности. Свои сложные внутренние состояния поэт воплощал опосредованно — через проявление или деталь внешнего мира (принцип «одухотворённой предметности»).

Хочу понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем.
Уж мига нет — лишь мёртвый брезжит свет...
А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идёт... и чёрный силуэт
Захолодел на зеркале гранита.

Образ сада несёт в себе не только зимнюю печаль, но и исходный, природный свой смысл — некогда цветущего чуда. Мирощущение одновременно и просветляется, и драматизируется («дверь забита»).

Прозорливо сказал Н. Гумилёв об Анненском: «У него не чувство рождает мысль, как это бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством». Столь необычное качество определило оригинальное звучание всех, будто давным-давно прочтённых тем. Среди них — о тайнах творческого процесса.

В «Третьем мучительном сонете» запечатлено вдохновение при создании стихов:

Нет, им не суждены краса и просветленье;
Я повторяю их на память в полусне,
Они — минуты праздного томленья,
Перегоревшие на медленном огне.

Но всё мне дорого — туман их появленья,
Их нарастание в тревожной тишине,
Без плана, вспышками идущее сцепление:
Моё мучение и мой восторг оне.

Кто знает, сколько раз без этого запоя,
Труда кошмарного над грудю листов,
Я духом пасть, увы! я плакать был готов,
Среди неравного изнемогая боя;
Но я люблю стихи — и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.

Перед нами — осмысление того, как рождается произведение. Но раздумье столь глубоко, что воистину исполнено трепетных эмоций. Передать их оттенки и помогают «прозаические» ассоциации творческого волнения с «перегоревшим на медленном огне», «праздным томлением», с «трудом кошмарным над грудю листов». В другом стихотворении — с обречённой на пение шарманкой.

Овеществление или даже олицетворение утончённых душевных состояний сообщает им самостоятельную силу, овладевающую человеком. Созерцание, скажем, плавных облаков по контрасту обостряет горькие предугадания, будто навеянные кем-то извне:

А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шёпотом, что мы обречены.

Реально нерасчленимое поэт как бы разделяет на составные элементы, чтобы воспроизвести сложный духовный процесс. Например, противопоставлены функции мышления и речи:

У раздумий беззвучны слова,
Как искать их люблю в тишине я!

Анненский нёс в себе трагические мироощущения, зыбкость, раздвоенность внутреннего состояния личности. Но страдальческим переживаниям находил соответствие в гармоническом царстве природы. Так выражено очень важное для Анненского стремление понять себя как часть громадного целого, всеединства. Поэтому оригинальные поэтические ассоциации приобретают в его стихах глубокий философский подтекст. Слёзы — «сами звёзды, но уставшие гореть», буран — «меж небом и землёй про-

тянутые струны». А творчество слилось с таинствами Вселенной и как бы подсказано ими. Никто не смог бы сказать о своём стихе так, как сказал Анненский о нём — даре самой природы:

Я не знаю, кто он, чей он.
Знаю только, что не мой, —
Ночью был он мне наваян,
Солнцем будет взят домой.

Для Ахматовой поистине было родным ощущение ускользающего мига и нетленного, дарованного свыше творчества, а также, по Анненскому, «полусвета — полутьмы», «недосказанность песни и муки». Мастерство предметных ассоциаций, «вещных» красок во имя смелого вторжения в сокровитные сферы живой жизни было развито Гумилёвым и его современниками. Анненский продолжил новое русло в отечественной поэзии.



Николай Степанович Гумилёв (1886—1921). Гумилёв прожил очень яркую, но короткую, насильственно прерванную жизнь. Обвинённый в антисоветском заговоре, он был расстрелян. Погиб в творческом расцвете всеми признанный Поэт. И только в 1987 г. стало возможным открыто сказать о его невиновности.

Детство и юность. Будущий поэт родился в семье кронштадтского корабельного врача. Учился в Царскосельской гимназии. В 1900—1903 гг. жил в Грузии, куда был послан отец. Здесь в «Тифлисском листке» (1902) опубликовал своё первое стихотворение. По возвращении семьи продолжал обучение, закончив гимназию в 1906 г. А 1905 год стал годом издания первого сборника стихов Гумилёва — «Путь конквистадоров».

Для изучения французской литературы юноша поехал во Францию, но очень скоро покинул Сорбонну, направившись, несмотря на запрет отца, в Африку. За первым посещением этой страны (1907) последовало в период 1908—1913 гг. ещё три, последнее — в составе организованной Гумилёвым этнографической экспедиции (привёз много материалов для музея). Цель всех поездок была, однако, чисто творческого характера — «в новой обстановке найти новые слова» (письмо В. Брюсову).

В Первую мировую войну Гумилёв добровольцем ушёл на фронт, участвовал в самых ответственных операциях, за мужество был награждён двумя Георгиевскими крестами. В мае 1917 г. уехал по собственному желанию на Салоникскую (Греция) операцию Антанты. На родину вернулся в холодный и голодный 1918 г. и сразу включился в напряжённую работу: преподавательскую, переводческую, редакторскую.

Испытания, нередко смертельно опасные, Гумилёв всюду находил себе сам, что не мешало, а, видимо, помогало расцвету его удивительного таланта. После его первой книги последовали одна за другой новые: 1908 г. — «Романтические цветы»; 1910 г. — «Жемчуга»; 1912 г. — «Чужое небо»; 1916 г. — «Колчан»; 1918 г. — «Костёр», «Фарфоровый павильон»; 1921 г. — «Шатёр», «Огненный столп». Писал он прозу, драмы, вёл летопись поэзии, отзывался на явления искусства других стран. Руководил «Цехом поэтов», акмеистической группой.

Ранняя лирика. Редко многообразная деятельность имела единый нерв. В статье о «Второй книге отражений» Анненского поэт сказал о человеке, который «верит в своё право найти Землю, где можно было бы жить». Такую «Землю» духовного бытия нашёл для себя Гумилёв.

В своём художественном воображении он свободно перемещался в пространстве и времени: Китай, Индия, вольные просторы океана; античный мир, рыцарская эпоха, век географических открытий... Рядом с лирическим героем, «мореплавателем и стрелком», в поэзии Гумилёва появилась героиня — Муза Дальних Странствий. Страстный мечтатель, он совершал путешествия и в небывалые земли — грёз, фантазии.

С ранних стихов Гумилёв утвердил исключительность своей мечты, спасающей от скуки обыденного существования. В «Романтических цветах» была развита тема битвы за небывалую красоту. На этом пути лирический герой смело зовёт «смерть любую»:

Я с нею буду биться до конца,
И, может быть, рукою мертвеца
Я лилию добуду голубую.

Поклонение «сокровищам немыслимых фантазий» своеобразно проявилось в двух стихотворениях (ранней лирической дилогии): «Жираф», «Озеро Чад».

«**Озеро Чад**» — это рассказ жены «могучего вождя», «дочери властительного Чада», обольстительной жрицы, о своей цветущей жизни на родной, прекрасной земле и угасании на севере, в Марселе. Образ женщины — одухотворённый символ красоты, душевного здоровья, веры в силу любви. Унижения несчастной во Франции исполнены многозначного смысла. Это обличение и преступлений европейцев против африканских народов, и моральной деградации жителей большого, равнодушного к человеку города, а главное — мучительная мысль о трагической обречённости естественной гармонии (Чада) под напором греховных побуждений чуждых ей завоевателей. Развенчан их мнимый культ поклонения красоте, страстному чувству. Продуманно избрана форма исповеди обманутой дочери Чада. В своей искренности, не зная ограничений, она обнаруживает предельные унижения женщины в безнравственной, жаждущей наслаждений толпе.

В стихотворении «**Жираф**» иная психологическая ситуация. Грустную, тоскующую возлюбленную лирический герой стремится успокоить «весёлыми сказками таинственных стран». Экзотика здесь воспринимается спасением от скуки городов. Вместе с тем в «Жирафе» своеобразно выражена авторская мечта. Она тесно связана с «цветными парусами корабля», «радостным птичьим полётом». Возникает нечто экзотично-прекрасное, подвижное, преодолевающее скучное земное существование, его отрыв от небесной высоты. Таков и есть идеал Гумилёва.

«**Жемчуга**»: поиск страны грёз. Дальнейшим развитием романтической мечты отмечен сборник стихов «Жемчуга» (1910). В нём акцент поставлен на трудном поиске ценностей, таящихся вдали от человеческих глаз. Название сборника как бы свидетельствует о недостижимой стране грёз: «Куда не ступала людская нога, / Где в солнечных рощах живут великаны / И светят в прозрачной воде жемчуга». Вот почему усилен мотив тягостных испытаний.

В стихотворении «**Старый конквистадор**» оттенены именно трагические лишения героя. Для того чтобы прославить неслигаемую волю, незапятнанную честь:

Как всегда, он дерзок и спокоен,
И не знал ни ужаса, ни злости.

Волнующее «чувство пути» (Блок) владеет Гумилёвым. Цель преследуется высокая — воспеть неостановимое стремление к идеалу — «неотцветшему саду»:

Лучше слепое Ничто,
Чем золотое Вчера!
(«В пути»)

- Не случайно «Жемчуга» начинаются «Волшебной скрипкой», где дар музыки раскрыт как чудо творчества и как трагедия испытаний, приводящих к «славной» и «страшной» смерти скрипача.

Гумилёв черпал элементы романтической образности в бесчисленных источниках: Библии, литературе разных эпох, мифологии, впитывая древнюю мудрость во имя прославления безоглядного движения своей души к Совершенству. Пожалуй, самое властное влияние на поэта оказывали реальные герои прошлого — путешественники. Неудивительно, что поэзия была овеяна романтикой кораблей, парусов, морей.

В небольшом четырёхчастном цикле **«Капитаны»** (сб. «Жемчуга») автор проникает в душевные дерзания своих кумиров, его интересуют прежде всего их личности. Каждое из стихотворений отмечено особым подходом к заветной теме.

Сначала щедро выражено поклонение «быстрокрылым» кораблям и, главное, тем, кто их ведёт «меж базальтовых скал и жемчужных». Здесь много образных находок, помогающих понять поведение капитанов на судне. Но всё подчинено освещению мужественных характеров:

Ни один пред грозой не трепещет,
Ни один не свернёт паруса.

Отсюда — необходимость суровой власти над командой: «Или бунт на борту обнаружив, / Из-за пояса рвёт пистолет...» Бунт на корабле для Гумилёва — одно из трагических испытаний в плавании. Строгая, чеканная интонация стихов выражает торжественное настроение, вызванное героями, вступившими на «дерзостный путь».

Почти каждое четверостишие второй части цикла закончено восклицанием, потому что появляются реальные капитаны: Гонзальво и Кук, Лаперуз и да Гама, Колумб, вплоть до «могучего Улисса» — и разнообразные переживания охватывают поэта:

Как странно, как сладко входить в ваши грёзы,
Заветные ваши шептать имена.
И вдруг догадаться, какие наркозы
Когда-то рождала для вас глубина!

Великие имена пробуждают мысль о «всех, кто дерзает, кто хочет, кто ищет», т. е. прямую связь с творческими влечениями автора. Он лелеет надежду, что есть ещё «страны, куда не ступала людская нога». Но мучительна реакция на это предположение: «Как будто наш мир не открыт до конца!» Динамика развития чувств стремительна: от восхищения до горького разочарования.

Ответом на сомнения становится стихотворение совершенно иного колорита, по-своему выражающее идеал движения вперёд. Рукой мастера написана чисто бытовая картина легкомысленных развлечений матросов на берегу. Приказ командира корабля действует на них магически, пресекая «зов дурмана». Ясно проступает своеобразная параллель с волей любого человека, обрётшего себя на самоиспеляющий поиск. Даже тех областей, которые:

Для высшей силы, высшей доблести
Они навек недостижимы.

Поэтические открытия сборника «Огненный столп». После «Жемчугов» с 1912 по 1921 г. вышли в свет ещё шесть сборников лирики. Каждый из них — яркое, глубокое открытие утончённых сфер духовной жизни, творчества в том числе. Развитием этих мотивов насыщена посмертная книга Н. Гумилёва «Огненный столп», последняя, подготовленная им самим к изданию незадолго до трагической гибели.

Почти каждое произведение «Огненного столпа» воспринимается как жемчужина, своим словом художник творил это долго искомое им сокровище.

Открывается «Огненный столп» стихотворением «Память». Первая строфа звучит грустным и глубоким обобщением:

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Начальные строки частично повторяются в конце (как бы опоясывая произведение), но уже с новым, горьким оттенком — краткости человеческого существования.

Заклѹчѣнные в это «обрамление» 13 четверостиший охватывают этапы жизни автора, смысл творчества художника, сущность

общечеловеческой памяти и мечты о счастье. Образная мыслёмкость стихотворения удивительна. Для исповеди поэта найдены столь точные и выразительные определения, которые сразу становятся афоризмами. Скажем, ироническая оценка юности и молодости: «колдовской ребёнок», словом «останавливающий дождь», «коврик под ногами его — мир». За чётко обозначенным фактом всегда ощущается некая внутренняя ёмкость. Награждение воина крестами — это одновременно и его свыше вдохновлённое душевное прозрение: «святой Георгий тронул дважды пулею нетронутую грудь». Поэтому (будто неожиданно) раздумчивая интонация исповеди пресекается торжественным признанием высшего назначения поэзии:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле;
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах и на земле.

Нигде ранее в стихах Гумилёв не писал так ясно о своём служении человеку и человечеству. «Огненный столп» пронизан идеей возрождения мира. «Посредине странствия земного» (так сначала хотел назвать автор книгу) открывается эта нетленная, божественная Истина. С её высоты печально и критично расценивается даже внутренний человеческий опыт (триптих «Душа и тело»), «мёртвые слова», «скудные пределы естества» («Слово»). Поэт ищет в сочетаниях реального и фантазмагорического выражение подлинного духовного подъёма в любви («Лес», «Канцона вторая», «Слонёнок»).

«Шестое чувство» (воспринимаемое сейчас как символ творческого поиска эпохи), может быть, более других стихотворений восхищает высшим откровением, донесённым в сочно-предметных образах. Исходные представления всем давно знакомы (отсюда — лирическое «мы»). Привычные для каждого ценности — «влюблённое вино» (вино любви), «добрый хлеб» — несовместимы с кровавыми (но тоже любому известными) переживаниями: «розовой зари над холодеющими небесами», «бессмертных стихов». Грустно звучит мотив ограниченности человеческих возможностей. В подтексте стихов возникает мечта о «шестом чувстве», способном «исправить» природу человека. Эта надежда укрепляется свойственным любому живому существу интуитивным предощущением внутреннего перелома.

Поистине нет границ для поэтического зрения Гумилёва. Оно и подсказывает веру в близкое преображение:

Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.



Игорь Северянин (И. В. Лотарёв; 1887—1941). Ранние годы жизни и творчества.

Отец поэта был военным инженером, из мещан; мать — из дворянского сословия (в отдалённом родстве с Н. М. Карамзиным). Первые девять лет будущий поэт провёл в Петербурге, после разрыва родителей жил у тётки и дяди в их имении в Новгородской губернии. Четыре года учился в Череповецком реальном училище, чем и ограничилось официальное образование. Ненадолго уезжал с отцом на Дальний Восток, возвратился к матери. С 1904 г. юноша начал свой нелёгкий путь в литературу. Печатался в скромных периодических изданиях, читал стихи в аудиториях студентам, в залах разных обществ, выпускал небольшие брошюры, рассылая их по редакциям. Признание не приходило. Лишь в 1909 г. гневный отзыв Л. Толстого на содержание одной из подборок произведений И. Северянина сделал это имя печально известным, и журналы стали печатать молодого автора. В 1911 г. он создал группу эгофутуристов. В 1914 г. принял участие в «Олимпиаде футуристов».

Поэтическое своеобразие. После выхода в 1913 г. сборника «Громокипящий кубок» (переиздавался до 1915 г. 9 раз) входит в большую литературу. За первой книгой последовали другие книги поэзии: «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915), «Тост безответный» (1916). В эти годы И. Северянин стал модным «певцом», но оценил это трезво, назвав «двусмысленной славой».

Поиски новых поэтических форм (важная часть эстетической программы) у И. Северянина тесно увязаны с городскими реалиями:

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером ворча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча.

Остроумно выражено неприятие мещанской действительности: «Блеск и звон карьеры — рубль, / А паспорт разума — диплом».

Эти мотивы сближали И. Северянина с кубофутуристами. Однако **сущностью своего творчества он считал собственную фантазию** — «мои капризы, мои волшебные сюрпризы». Акцент был поставлен на «эго», т. е. «Я» поэта. Отсюда пролилась струя его самовозвеличивания: «Я — гений Северянин»; «Я выполнил свою задачу, литературу покорив», что и вызвало многие нарекания современников.

Слово «гений» относилось, однако, не столько к личности автора, который ощущал и свою слабость («Я одинок в своей задаче...»), сколько к нему как носителю «вселенской души». **Главный поиск — поиск естественной красоты:** «Иду в природу, как в обитель». Поэтому жизнь раскрыта им как «сиренью упование», «гимн жасминовым ночам», единение с «весенней яблоней в натающем снегу».

Лирический герой испытывает никому неизвестное: «Влекусь рекой, цвету сиренью, / Пылаю солнцем, льюсь луной...» А природа дарует ему свою тайну. Фиалка говорит:

Возьми в ладони меня, как в латы,
Моей фиолью святы мечты.

«Вселенская поэма» творчества обращена к вечному взаимостремлению земли и неба: «нет равной любви на планете». Иначе говоря, к природной гармонии. Идеал вполне узнаваем по стихам других поэтов. Но И. Северянин воплощает его средствами неповторимых соцветий: «янтарно-алых», «лазурно-крылатых», «померанцевых лучей». Яркие неологизмы приоткрывают таинственные состояния земного мира: «лес драприт стволы», «снежеет нежно», «кружевеет лес», «всюду майно». Донесён неслышимый звук: «журчали ландыши в сырой траве» (форма цветка вызывает иллюзию звука).

- Не любовь, нежность, страсть выражает лирика И. Северянина, а «чувства без названия», рождённые изощрённым зрением и слухом. «Мне хочется вас грёзами исполнить», — писал поэт. И сам, «смутно понимая тайну скал и звёзд», был «несказуемой грёзой осиян».

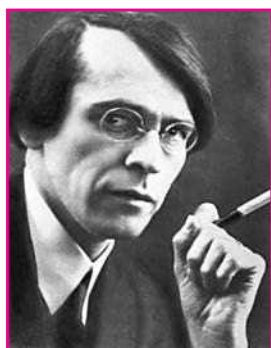
«Грёзовое царство» отделяет от скучной действительности. И. Северянин среди «детей злого века» ощущает свой ум в «из-

вивах, всё сердце в воплях». В столь мучительном положении рождается **защитная реакция — ирония**, позволяющая «трагедию жизни превратить в грёзо-фарс». Так развивается вторая линия лирики И. Северянина — бесчисленные вещные символы глупости и пошлости: «качалка грёзэрки» — знак досужих фантазий дамы; излюбленный цветок превращается в «мороженое из сирени» — «за полпорции десять копеек». Происходят странные смещения под «шампанский полонез». Созревает порочное желание обывателей — «околдовать природу и перепутать путь». И. Северянин пародирует «утончённый язык» «эстетов» и свой собственный стиль: «кострят экстазы», «струнят глаза», «захохотала я жемчужно». Скорее всего, именно саркастическое лжевоспевание приняла за чистую монету недалёкая публика.

Для поэта нетленным оставался романтический идеал: «зажечься, засиять и устремиться к маю». Вот почему он выразил мечту:

Моя душа взойдёт, как солнце,
Тому, кто мыслит и скорбит.

С 1918 г. И. Северянин постоянно жил в Эстонии. После её отделения в 1921 г. от России принял эстонское гражданство.



Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939). Жизнь в России. Причина эмиграции. Родился в семье обрусевшего польского дворянина, крещён в католической церкви. В 1904 г. закончил 3-ю Московскую классическую гимназию, с 1909 г. до весны 1910 г. учился сначала на юридическом, затем на историко-филологическом факультете Московского университета, но курса не окончил. Начал печататься с 1905 г., в 1908 г. вышел сборник лирики

«Молодость. Первая книга стихов. Стихи 1907 года». В 1914 г. издал второй сборник «Счастливый домик». Октябрьскую революцию воспринял двойственно: приветствовал национализацию банков, но к концу 1917 г. пришёл к твёрдому убеждению: «При большевиках литературная деятельность невозможна. Решил перестать печататься» («Законодатель», 1936). Поэтому с 1918-го поступил на работу секретарём третейного суда, затем вёл занятия в литературной секции Пролеткульта (объединения пролетарских

писателей), служил в Наркомпросе (Наркомат просвещения), заведовал московским отделением издательства «Всемирная литература». В конце 1920-х гг. из-за голода, холода и болезни переехал в Петроград, поселившись с семьёй в общежитии Дома искусств. В том же году вышла в свет третья книга стихов Ходасевича «Путём Зерна», дополненная и переработанная для следующего петроградского её издания 1922 г. К февралю 1921-го относится речь Ходасевича о «сумерках культуры нашей» и угасании дотолы всеподчиняющей любви к Пушкину, получившая при публикации название «Колеблемый треножник». Тягостное душевное состояние поэта преодолевается чувством к будущей его жене — Нине Берберовой, с которой он в июне 1922 г. уезжает в заграничную командировку, положившую начало их эмиграции.

Своеобразие ранней лирики. Два ранних сборника лирики Ходасевича были посвящены его первым жёнам — Марине Рындиной и Анне Чулковой. Пережитая любовная драма с покинувшей Ходасевича Рындиной окрасила книгу «Молодость» мрачным колоритом, надрывными интонациями: стремлением *«всю жизнь безумием измерить»*, ощущением тоски, сплетающей *«корону роковой»* сердца, куда *«тёмным вином изливается кровь»*, видом *«мёртвых рассветов»*. Противостояние трагическому состоянию духа усмотрено в одном:

О, как чиста, спокойна и легка
Из-за стволов — забвенная река!

В связи с обилием тягостных автобиографических реалий, неумением высвободить из этой стихии напев вольной и всесильной поэзии Ходасевич резко отрицательно отнёсся к своему «первенцу», не включив его ни в одно последующее издание.

Сборник «Счастливый домик». Название сборника «Счастливый домик» полемично по отношению к его содержанию. И потому, что здесь нет радужных чувств, а главное, потому, что вместо маленького «домика» — уютного гнёздышка возникает ёмкая картина остропротиворечивой душевной жизни. *«Любовь невинная и простая»* отвергнута во имя жажды постичь высшие, идеальные порывы и глубины человеческих противоречий. Герой дышит *«легче и свободней» «древним мраком преисподней иль горним воздухом небес»*.

Ходасевич соединяет торжественный слог с удачно найденными обозначениями сниженного быта: бездна, порфира, видение, «горный» воздух и — фабричные дымы, крики галок, тощий пёс. Здесь явственно притяжение к мастерству Пушкина, реминисценции из его поэзии слышны в «Счастливом домике». «Ночные» настроения, звёздные просторы, образ усталой *«души, не взмечущей миру»* восходят к лирике Лермонтова. Думается, к его достижениям тяготеет и склонность Ходасевича выразить какие-то сложные явления в локальном чувственно-конкретном образе: чуждый, неуловимый гул окружающей жизни — в *«пленённом шуме»* прижатой к уху морской раковины (один из разделов книги так и назван: «Пленные шумы»), *«медленное, безропотное, запечное»* прозябание — в *«скрипе»* сверчка. Есть в «Счастливом домике» и более саморазоблачительное определение: «дорогим учителем, мудрым проповедником», дарующим радость, назван «Сырник», предводитель мышей (триптих «Мыши»).

Название «Счастливый домик» имеет очевидный иронический подтекст:

Я устал быть нежным и счастливым!
Эти песни, ласки, розы — плен.

Тем не менее лира поэта сохраняет, пусть краткие и эфемерные, прикосновения к красоте («Февраль», «Поэту»), так как

...над каждым сожжённым мгновеньем
Возникает, как Феникс, — преданье.

В разделе сборника «Звезда над Пальмой» отражены иронично окрашенные *«дары»* молодой своевольной *«царицы»* (в её образе — черты Е. В. Муратовой, к ней и к памяти о ней обращено большинство стихов). И с глубоким и трепетным восхищением воссоздано *«священное сиянье лигурийских звёздных вечеров»*. Слово *«священное»* не случайно. Небо — царство Всевышнего — источает подлинные, нетленные ценности, которые постигаются лирическим героем лишь в легенде, грёзе, сне («Вечер», «Рай»):

Сквозь узорный полог, в высоте сапфировой
Ангел златокрылый пусть приснится мне.

Ходасевич выразительно передал обманное очарование земных радостей, но в собственных переживаниях обрёл и высшее предназначение поэзии, и Божественное начало Вселенной. Неудивительно, что в следующей книге стихов с ёмким символическим названием «Путём Зерна» *ведущим стал мотив возрождения (Зерно в «заветный срок умрёт и прорастёт»)*, поскольку «мудрость нам единая дана»:

И ты, моя страна, и ты, её народ,
Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь этот год.

- Признание необходимости тягостного пути для всего и всех в мире привело к отказу от ложноромантических увлечений, приятию судьбы вечного странника, в испытаниях находящего истину:

Одинокие скитанья,
Частого дождя кропанье
Да на согнутых плечах
Плащ из мокрого брезента.

В поэзии такой поиск Ходасевич связал с самозабвенным служением мастерству. Эта линия наблюдений выражена средствами смелых сопоставлений. Вечный, можно сказать, образ высокого искусства, испепеляющего художника, будто неожиданно (на самом деле такая ассоциация уже была, скажем, в творчестве М. Цветаевой) проступает в трюках канатного акробата:

А если, сорвавшись, фигляр упадёт
И, охнув, закрестится лживый народ, —

Поэт, проходи с безучастным лицом:
Ты сам не таким ли живёшь ремеслом?

Книга «Путём Зерна»: духовные противоречия и свершения. Ходасевич высказал свою приверженность к «прозе в жизни и искусстве». Но эта мысль не имеет ничего общего с тяготением к обыденности. Слово «проза» обозначает отстранение от вымышленных ценностей («лживого образа красоты»), от экзальтированного воображения. В книге «Путём Зерна» ещё резче, глубже проведено разделение между прозаической действительностью и одухотворённой энергией личности. И тем

трагичнее этот разрыв для поэта, чем больше в себе самом он находит примет ординарного человека. Происходит как бы распадение души на два противоположных слагаемых. В триптихе «Про себя» лирический герой вглядывается в «Водное зеркало»:

И, чтоб мою к себе приблизить высь,
Гляжу я в глубь, где звёзды занялись,
Упав туда, спокойно угасает
Нечистый взор моих земных очей,
Но пламенно оттуда проступает
Венок из звёзд над головой моей.

Через прозрение, преодоление обычной человеческой сущности открывается **своя высь**. В другом стихотворении («В заботах каждого дня») читаем:

...душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живёт помимо меня.

Все черты и устремления подлинно романтического героя сохранены. Более того, всемерно усилены и драматизированы его осознанием собственной двойственности и опасной зависимости от приземлённых процессов. В третьем сборнике стихов «Путём Зерна» потому и нарастает трагическое мироощущение. Но оно же пробуждает активность лирического «Я». Свершения духа Ходасевич ищет и находит в разливе каждодневных дел, «на ходу» (так названо стихотворение) бесконечных скитаний: «Ещё томят земные расстоянья, / Ещё болит рука, / Но всё ясней, уверенней сознание, / Что ты близка». Мечтой рождено магическое заклинание: «Преобразись, Смоленский рынок!» («Смоленский рынок»). На рынке, у Никитских ворот, в Петровском парке глаз художника улавливает возможное чудо преображения.

Отсюда возникают удивительные образные находки: обычное явление как бы домыслено — трамвай зашипел и... «бросил звезду в чёрное зеркало оттепели»; в сцене на балконе открывается неведомое измерение: «Я слушаю, уже *оттуда*, *моей качалки мерный стук*». Утончённые переживания воплощены через зримые ассоциации. Зыбкая, лишь предугаданная связь с «вечным другом» вдруг овеществляется — «и на концах дрожащих пальцев, тайно, быть может, вспыхну кисточкой

огня» («Ищи меня»). Ощущение созревшего плода и мечта дать новую жизнь переданы как бы от «лица» осенней яблони, её *«нежности неодолимой, / С какою хочется ветвям / Коснуться вновь земли родимой»* («И весело, и тяжело»).

Ходасевич испытывал «вечные пытки» в поиске высшего смысла сущего, от чего не могла спасти даже смерть, ведь *«и она — такой же, хоть и окольный, / Путь бытия»*. Но такой дар и являл собой Свет поэзии.

Уехав из России, Ходасевич и Берберова сначала поселились в Берлине, где поэт сотрудничал в журнале «Новая русская книга», газете «Дни», затем он уехал на юг Германии. В ноябре 1923 г. переместился в Прагу, провёл зиму в Мариенбаде, работал здесь над книгой о Пушкине. В марте 1924 г. отправился на несколько недель в Италию, потом четыре месяца провёл в Париже, побывал в Англии и Ирландии, после чего вернулся в Италию. Весной 1925 г. советское посольство в Риме предложило Ходасевичу вернуться в Москву, а он уехал в Париж, окончательно избрав долю эмигранта. В газете «Дни» (осень 1924 г.) появилась разоблачительная статья Ходасевича о деятельности ГПУ за границей, в феврале 1925 г. — фельетон о рапповском журнале «На посту».

Исповедь поэта в книге «Тяжёлая лира». Самым крупным творческим достижением этих лет стало переиздание в 1923 г. расширенной и переработанной «Тяжёлой лиры. Четвёртой книги стихов», вышедшей годом раньше в Петрограде.

В этом сборнике предельно сгущаются мрачные мотивы: *«Грядущего не надо, / Минувшее в душе пережжено»*, мучает выстраданное право *«любить и проклинать»* Россию, *«громкую державу»*. В болезненных надрывах происходит окончательный разрыв между скромным человеческим опытом (*«сосудом непрочным и некрасивым»*) и *«чистой высотой»* души («К Психее», «Душа», «Искушение»). Душа поэта

На высоте горит себе, горит —
И слёз моих не осушит.
И от беды моей не больно ей,
И ей невнятен стон моих страстей.

- Одиночество при столь трагическом саморасщеплении порождает неприятие рода людского, гаснут тёплые эмоции:

Здесь, на горошине земли,
Будь или ангел, или демон.
А человек — иль не затем он,
Чтобы забыть его могли.

(«Гостю»)

Столь тягостные подозрения приносили, думается, страшную горечь самому автору, поскольку он и в себе чувствовал разлагающее начало. Однако желчные строки вызвали издевательские отзывы Г. Иванова, Г. Адамовича, Д. Святополка-Мирского. Последний причислил Ходасевича ко всем, «кто не любит поэзии».

Творчество создателя «Тяжёлой лиры» было исполнено волнующей исповедальности («Пускай минувшего не жаль...», «Люблю людей, люблю природу...»), «редкой мыслиёмкости и вместе с тем краткости признаний» («Гостю», «Жизель», «Когда б я долго жил...»), оригинального запечатления высоких и низменных проявлений («В заседании», «Стансы»), внутренней энергии поэтической речи. Лирика Ходасевича вдохновлена глубокой философской мыслью о «прорезывающемся» сквозь бренное тело Духе («Из дневника»), о *«тайном слове»* — *«ключе от бытия иного»* («Порок и смерть»), о прорастающих крыльях (*«Не верю в красоту земную»*). Этот процесс передан условным соотношением с острой физической болью: «По нежной плоти человеческой / Мой нож проводит алый жгут». «Кровавые краски» оттеняли, однако, перерождение тленного мира, где лишь порой слышится *«биенье совсем иного бытия»* («Не жить, не петь...»), воскресение мёртвой «красы» («Невеста»).

Нельзя согласиться с Г. Адамовичем, считавшим, что Ходасевич как романтик не смог преодолеть конфликт между искусством и реальностью. Источник страданий и дерзаний поэта был значительно сложнее и многозначнее — несовершенная человеческая жизнь, в которой гибнет Богом данная Душа. Романтический идеал восходил к феномену полной гармонии, соответственному ему и потрясения приобрели максимальную силу.

Трагическое восприятие мира в цикле «Европейская ночь». В 1927 г. в Париже вышла в свет последняя книга лирики Ходасевича — «Собрание стихов», куда вошёл цикл «Европейская ночь», написанный в период с 1922 по 1927 г., — «сурово стиснутые стихи», по определению автора. Воистину самые суровые пути неразрывно стянули все произведения цикла, воссоздавшие

страшный, искажённый мир. Этой картине не случайно предпосланы иронические строки о былом упоенье в голодном Петрограде стихотворным творчеством, серьёзное восхищение *«суровой свободой»* человеческого языка, наконец, предпочтение *«гармонической красоте»* дрожи ужаса. Самый неоднородный опыт личности отдан откровениям о *«европейской ночи»*.

Цикл насыщен столь острыми и удивительными образными смещениями, что о каждом из них можно написать особое исследование. Но есть здесь и общий принцип — знаки вопиющей спутанности вымороченного царства. Не потому ли поэтическое перо не в силах отразить лицо автора, а прочерчивает лишь *«угловатую кривую»* его страданий (*«Вдруг из-за туч...»*). Связь между парализующими волю впечатлениями извне и внутренним состоянием «наблюдателя» приобретает фантастическую власть и предельную резкость её освещения. Лирический субъект с *«от-вращением узнаёт»* в *«чужой жизни»* *«отрубленную, неживую, ночную голову»* свою («Берлинское»).

В окружающем мире *«всё высвистано, прособачено»* («Нет, не найду сегодня...»); *«блудливым невестам»* *«под юбки лазит с фонарём полуслепой, широкоротый гном»* («Дачное»); *«среди здравеющих людей неузнанный проходит Каин»* («У моря»); *«вонючая метла безумца гонит из угла»* («Под землёй»). Порой («Окна во двор») мелькают малыми кадрами вопиющие гнусности. Иногда («Баллада») предстаёт вполне законченный сюжет, в котором простейшие бытовые детали потрясают больше сверхъестественных ужасов. Массив эмпирического уродства столь велик и плотен, что «запредельные» злодеи (Каин) убегают «семивёрстными» шагами. Экспрессия саркастических зарисовок неповторима и потому ещё более ранит нас.

Пережитое предельно углубляет зависимость человека от происходящего: *«на середине рокового земного пути»* уловлен лишь переход *«от ничтожной причины к причине»*, остаётся одно зеркало — *«одиночество в раме»* («Перед зеркалом»). А разрушающееся сознание способно лишь на сугубо негативные (пугающие) сентенции: *«и как-то тяжело, больно даже / Душою жить — который раз?»* («Хранилище»); *«Пора не быть, а пребывать, / Пора не бодрствовать, а спать»* («Из дневника»); *«Нелёгкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир»* («Звёзды»).

В стихотворении «К Лиле» (март—апрель 1929 г.) Ходасевич как бы подвёл трагическую черту под своей страдальческой исповедью, указав на решение:

...омертвелою душой
В беззвучный ужас погрузиться
И лиру растоптать пятой.

Но завершается признание всё-таки качественно иным предположением — появлением Лили. К ней обращены слова:

Мне мир откроешь прежний, наш,
И сим отвергнутым виденьем
Опять залюбоваться дашь.

Забывтая мечта продолжала светить даже во мраке приближающегося небытия.

«Европейская ночь» заключает «говорящую» фантазмагорию «перевернутого» порядка вещей. Люди лишены своего облика: *«нечеловечий дух, нечеловечья речь — и пёсы головы поверх сутулых плеч»*; *«глаза лишь отражают лунный блеск»* («С берлинской улицы...»). Неодушевлённые предметы приобретают тайную силу — *«дома как демоны»*, даже обнаруживают подлинное состояние опустошённой личности («Берлинское», «Перед зеркалом»). Вопиюще бездуховная атмосфера губит всё живое, в том числе самое лучшее начало — творчество. Вот почему появилось у Ходасевича странное побуждение — *«лиру растоптать пятой»*. Могильным холодом не социального зла, а вселенской катастрофы веет от картины «Европейской ночи». Незабываемо воплощённая, она подчиняет читателя. После неё поэт уже не создал ни одного нового цикла.

С февраля 1927 г. до самой смерти Ходасевич возглавлял литературный отдел газеты «Возрождение», где опубликовал громадное число обзорных статей, полемических откликов, критических отзывов, вёл страстные споры (прежде всего с Г. Адамовичем) о сущности поэзии и характере литературы Русского зарубежья. С 1928 г. начал писать мемуарные очерки о Брюсове, Белом, Гумилёве, Есенине, Горьком и др., в 1939 г. появилась книга Ходасевича «Некрополь. Воспоминания», в 1931 г. — исследование екатерининской эпохи — «Державин». В апреле 1930 г. был отмечен 25-летний юбилей творчества Ходасевича.

Умер от рака желудка после продолжительной и тяжёлой болезни. Горькая судьба и здесь не пощадила яркий, самобытный талант.

* * *

Н. Бердяев назвал поэзию начала XX в. «своеобразным русским романтизмом». С. Маковский отметил такие её черты, тоже романтического свойства: «мятежная, богоищущая, бредящая красотой». Поэты разной эстетической ориентации поистине сближались в своём романтическом мироощущении — одинокой, мятежной, бредящей мечтой личности, исполненной глубоких переживаний. Роднило и обусловленное порубежным временем волевое стремление к преобразению скучной действительности, к духовной гармонии (равной самой природе), искусству, созидающему идеальную культуру. Классический образ самоуглублённого, отрешённого от текущей жизни художника-романтика в новых условиях заметно трансформировался, не утратив, однако, своих родовых корней. Поэтому поэзию Серебряного века именуют **неоромантизмом**. При такой общей направленности сложились конкретные, отстаивающие свою программу течения — символизм, акмеизм, футуризм.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Литература Серебряного века

Взаимодействие реализма, романтизма, импрессионизма

Противоположность модернизма декадансу

Различие и связь символизма, акмеизма, футуризма

«Грёзы искусства» и «голос города» в поэзии В. Брюсова

Принцип «одухотворённой предметности» И. Анненского

Романтический идеал Н. Гумилёва

Образ «вселенской души» в лирике И. Северянина

Размышляем о прочитанном



1. Как раскрыта тема города в поэзии В. Брюсова?
2. Что характерно для отношения К. Бальмонта к революции и эмиграции?
3. Какими чувствами наполнена «Поэма о России» — цикл «В раздвинутой Дали»?
4. В чём состоит противоположность названия и смысла сборника В. Ходасевича «Счастливый домик»?

5. Что характеризует лирического героя сборника А. Белого «Пепел»?
6. Как проявился идеал Н. Гумилёва в его цикле «Капитаны»?
7. Какие этапы своего творческого пути отразил Н. Гумилёв в стихотворении «Память»?
8. Как нужно понимать образ «вселенской души» И. Северянина?
9. Каково своеобразие содержания и образного строя авторской исповеди в сборнике В. Ходасевича «Тяжёлая лира»?
10. Как выражается трагическое мироощущение поэта в цикле «Европейская ночь»?

Творческие задания



1. Выделите и раскройте значение противоположных образов в лирике К. Бальмонта: жизнь — смерть, свет — тьма, золотой путь — бездорожье.
2. Выберите из сборника К. Бальмонта «Будем как солнце» ряд образов огня, солнца и объясните их символический смысл.
3. Раскройте образное воплощение противоречий города в стихотворении В. Брюсова «Городу».
4. Отберите из сборника А. Белого стихотворения, посвящённые России, и определите отношение к ней автора.
5. Найдите в тексте второго стихотворения из цикла Н. Гумилёва «Капитаны» образы, связывающие мотивы путешествий и творческого поиска.
6. Выпишите из стихотворения Н. Гумилёва «Лес» реальные и фантастические образы, объяснив особенности ассоциативного мышления автора.

Язык литературы

Найдите в сборнике И. Северянина «Громокипящий кубок» неологизмы, определив их происхождение и роль в тексте.

Опыт литературоведческого исследования



1. Проанализируйте стихотворение В. Брюсова «Сумерки»: В чём своеобразие нарисованной поэтом картины современного города? Сравните её с той, что нарисована, например, в стихах А. Блока или В. Маяковского.
2. Выделите стиливые средства, с помощью которых реальные детали переводятся в иной, символический план.
3. В чём специфичность встречающихся здесь эпитетов? Какова их роль в реализации замысла стихотворения?

Проекты



1. Проблема Добра и Зла в творчестве писателей Серебряного века.
2. Понять и сохранить «человеческое в человеке». Как воплощается эта мысль в творчестве художников слова начала XX в.?

Советуем прочитать



- **Белый Андрей.** На рубеже двух столетий. — М., 1989.
- **Белый Андрей.** В начале века. — М., 1989.
- **Белый Андрей.** Между двух революций. — М., 1990.
Изданный впервые в начале 1930-х гг. трёхтомник долгое время был библиографической редкостью. Теперь читателю возвращён увлекательный мир жизни широкого круга художников, литературных исканий различных направлений, сама атмосфера сложного и волнующего времени.
- **Гумилёв Н.** Наследие символизма и акмеизма // Русская литература XX в. Дооктябрьский период / Сост. Н. А. Трифонов. — М., 1980.
Читатель познакомится с манифестом главы акмеистической группы Н. Гумилёва, с его восприятием наследия символизма и принципами развития новой поэзии.
- **Гумилёв Н.** Стихи. Поэмы. — Тбилиси, 1988.
В этой книге В. К. Лукницкая опубликовала «Материалы к биографии Н. Гумилёва», собранные её мужем П. Н. Лукницким. Родители, семья, многие друзья поэта, его отношения с деятелями литературы — всё оживает в конкретных событиях, лицах, переживаниях.
- **Озеров Л.** Константин Бальмонт и его поэзия // Константин Бальмонт. Избранное. — М., 1980.
В книге выразительно раскрыты творчество и поэтические достижения К. Бальмонта, освещается своеобразие раннего и позднего периодов его творчества.
- **Писатели Русского зарубежья** // Литературная энциклопедия Русского зарубежья (1918—1940). — М., 1997.
В этой книге читатель найдёт сведения о всех прозаиках и поэтах первой волны эмиграции. В каждом из разделов подробно анализируется своеобразие творческой манеры художников слова.



МАКСИМ ГОРЬКИЙ

(1868—1936)

■ Биография. ■ Начало литературной деятельности. ■ Ранние рассказы. ■ Романтический герой. Драматургия М. Горького. Философская драма «На дне». ■ Автобиографическая проза. ■ «Несвоевременные мысли»

Ранние годы. Алексей Максимович Пешков (М. Горький — псевдоним) родился в Нижнем Новгороде 16(28) марта 1868 г. Отец, столяр-краснодеревщик, ставший управляющим паровой конторой в Астрахани, рано умер от холеры (1871). Мать, дочь владельца красильной мастерской В. И. Каширина, вышла замуж вторично, но скоро скончалась от чахотки (1879). Мальчик жил в доме деда, где царили ссоры, тяжба за раздел имущества между братьями матери. Находиться среди них ребёнку было очень нелегко. Спасали его деятельная, одарённая натура и любовь бабушки. Шести лет Алёша под руководством деда освоил церковнославянскую грамоту, затем гражданскую печать. Обучался два года в слободском училище, экзамены за 3-й класс сдал экстерном, получив похвальный лист. Дед к тому времени разорился и отдал внука «в люди». Пешков работал рассыльным в модном магазине, прислугой у чертёжника-подрядчика В. Сергеева, посудником на пароходах, учеником в иконописной мастерской, десятником на ярмарочных постройках, артистом в театре. И очень много с жадностью читал, сначала «всё, что попадало под руку», позже открыл для себя богатый мир русской литературной классики, книг по искусству и философии.



Летом 1884 г. поехал в Казань, мечтая о занятиях в университете. Но вынужден был зарабатывать на жизнь подёнщиком,

Обложка первого тома «Очерков и рассказов» М. Горького. Первое издание. 1898 г.

чернорабочим, грузчиком, подручным пекаря. В Казани познакомился со студентами, бывал на их сходках, сблизился с народнически настроенной интеллигенцией, читал запрещённую литературу, посещал кружки самообразования.

Тяготы жизни, восприятие репрессий против студентов, личная любовная драма привели к душевному кризису и попытке самоубийства. Летом 1888 г. Пешков уехал с народником М. А. Ромасем в село Красновидово для пропаганды революционных идей среди крестьянства. После разгрома книжной лавки Ромаса юноша отправился на Каспий, работал там на рыболовных промыслах.

Пережитое за все эти годы породило позже автобиографическую прозу М. Горького; повести о первых трёх периодах своей жизни он назвал соответственно их содержанию: «Детство», «В людях», «Мои университеты» (1913—1923).

После пребывания на Каспии началось «хождение по Руси». Пешков исходил пешком, зарабатывая трудом на пропитание, средние и южные области России. В перерыве между странствиями жил в Нижнем Новгороде (1889—1891), исполняя разную чёрную работу, потом был письмоводителем у адвоката; участвовал в революционной конспиративной деятельности, за что был впервые арестован (1889). В Нижнем познакомился с В. Г. Короленко, который поддержал творческие начинания «этого самородка с несомненным литературным талантом».

Ранние рассказы. Первый рассказ «Макар Чудра» (за подписью М. Горький) был опубликован в сентябре 1892 г. тифлисской газетой «Кавказ». Окончательно вернувшись (октябрь 1892 г.) в родной город, начинающий писатель активно печатается в волжских периодических изданиях; больше года (февраль 1895 — апрель 1896 г.) был сотрудником «Самарской газеты», где появились его очерки, рассказы и под псевдонимом Иегудиил Хламида фельетоны. С 1893 г. начали систематично выходить в свет художественные произведения. Первенцами столичной прессы стали «Емельян Пиляй» (Русские ведомости. — 1893. — Август) и «Челкаш» (Русское богатство. — 1895). «Челкаш» принёс автору широкую известность.

В 1898 г. Горький издал в Петербурге два тома «Очерков и рассказов», в следующем году — три книги под тем же названием. Четырёхтомное собрание сочинений «Рассказы» вышло в 1900 г. К писателю пришла подлинная слава.

Популярность Горького иногда оборачивалась и другой стороной. Так, социологическая критика низвела его реалистическую прозу до разоблачения собственнического мира, а романтике приписала призыв к революционной борьбе. При таком искажённом толковании творчество писателя было противопоставлено литературе начала века. Предельное развитие эта точка зрения получила в советское время.

Горький о противоречиях народной души. Художественные искания писателя обладали совсем иным характером. Свои путешествия по России он объяснил «желанием видеть — где я живу, что за народ вокруг меня» (письмо от декабря 1910 г.).

Ранние рассказы Горького обращены к странному двучалию души, переплетению живых и мёртвых струн внутренней жизни личности. В едином с другими писателями направлении наблюдений он, однако, избрал самую мрачную сферу — существование босяков, безработных, ищущих пристанища деклассированных элементов: «Два босяка», «На соли», «Мой спутник», «Проходимец» и др. Поэтому писатель показал страшный результат нравственного разрушения. В «равнодушном состоянии» обитатели ночлежки (рассказ «Бывшие люди») «все были противны каждому, и каждый таил в себе бессмысленную злобу против всех». Но тем напряжённее герой-повествователь всматривался в человеческие переживания, находя в них неожиданные проявления добра («Емельян Пиляй», «Однажды осенью», «Бабушка Акулина»), мудрости (Кувалда — «Бывшие люди», «Коновалов»), тяготение к красоте вольной и могучей земли («Челкаш», «Мальва»). Так появлялись проникновенные произведения о трагическом расточении души, по природе своей способной на светлые чувства и сильные порывы.

Истоки романтической прозы. Неудивительно, что начался авторский поиск совершенного духовного опыта. Он был найден в памяти поколений, сохранившей прекрасные страницы прошлого, в легендах и сказаниях разных народов.

Понять смысл горьковских сказаний можно лишь в их соотношении с реалистическими рассказами. Романтический герой оказывается включённым в среду ограниченных (как в жизни), а то и просто жестоких, злых соплеменников. Но чем более безрадостно, тускло существование, тем сильнее потребность в ярком, неведомом. В романтических образах воплощены горькие наблюдения писателя противоречий человеческой души и мечта о красоте.

Народная мудрость обращена к явлению, глубоко волновавшему писателя. Макар Чудра (из одноимённого рассказа) говорит: «Смешны они, те твои люди. Сбились в кучу и давят друг друга, а места на земле вон сколько...» Старуха Изергиль почти вторит ему: «И вижу я, не живут люди, а всё примеряются...»

Гуманистическая позиция романтического героя. Романтический герой задуман как разрушитель сонного прозябания большинства. О цыгане Лойке Зобаре («Макар Чудра») сказано: «С таким человеком ты и сам лучше становишься...» В кровавой драме, развернувшейся между ним и Раддой, тоже таится неприятие обычной человеческой судьбы. В валашской сказке «О маленькой фее и молодом чабане» (1892) юный чабан мечтает «идти куда-нибудь далеко, далеко, где бы не было бы ничего такого, что он знал...», а фея Майя может жить только в родном лесу. Героиня «Девушки и Смерти» (начало 1890-х гг., опубл. в 1917 г.) несёт в своём сердце «нездешнюю силу» и «нездешний свет». Всюду скучной повседневности противостоят редкой энергии душевные порывы. Чудра так завершает свой сказ: «...иди своим путём, не сворачивая в сторону. Прямо и иди. Может, и не загинешь даром».

Воспев яркую личность, следующую своим путём, Горький обратился к острым душевным конфликтам легендарных героев. В целом ряде романтических повествований — «**Старуха Изергиль**», «**Песня о Соколе**» (1895—1899), «**Хан и его сын**» (1896), «**Немой**» (1896) — отражено неоднородное столкновение, чаще трагическое, между мечтой, одухотворённым чувством, влечением к прекрасному и страхом перед жизнью, тупым равнодушием к красоте.

Смысл противопоставления Данко и Ларры. В рассказе «Старуха Изергиль» Ларра, считавший себя «первым на земле», уподоблен могучему зверю: «Он был ловок, хищен, силен, жесток и не встречался с людьми лицом к лицу»; «у него не было ни племени, ни матери, ни скота, ни жены, и он не хотел ничего этого». А по прошествии лет выясняется, что этот «сын орла и женщины» лишён сердца: Ларра хотел вонзить в себя нож, но «сломался нож — точно в камень ударили им». Страшна и закономерна постигшая его кара — быть тенью: «Он не понимает ни речи людей, ни их поступков — ничего». В образе Ларры воссоздана античеловеческая сущность.

Данко взрастил в себе неиссякаемую любовь к тем, которые «были как звери», «как волки», окружившие его, «чтобы легче

им было схватить и убить Данко». И только одно желание владело им — вытеснить из их сознания мрак, жестокость, страх перед тёмным лесом, откуда «смотрело на идущих что-то страшное, тёмное и холодное». Светлое чувство Данко было рождено глубокой тоской при виде соплеменников, утративших человеческий облик. И сердце героя загорелось и сгорело, чтобы рассеять тьму не только лесную, но прежде всего душевную. Печален заключительный акцент: спасённые не заметили упавшего рядом «гордого сердца», и один из них, «боясь чего-то», наступил на него ногой. Дар самоотверженного сострадания будто и не достиг высшей своей цели.

Рассказ «Старуха Изергиль» в воспоминаниях женщины о возлюбленных её молодости передаёт горькую правду о двойственном роде людском. Он от века соединил в себе антиподов: красавцев, которые любят, и «стариков от рождения». Поэтому рассказ пронизан символическими параллелями: света и тьмы, солнца и болотного холода, огненного сердца и каменной плоти. Жажда полного преодоления низменного опыта остаётся неутолённой, люди продолжают жить двояко.

Образ духовной гармонии мира. Романтическое воображение, прикованное к исключительному явлению, приводит на первый взгляд к неромантически суровому финалу. Но конкретными поступками, в том числе сказочных героев, не ограничен созданный Горьким мир. Перед нами возникает необозримое вольное пространство, поражающее тайной гармонией: «Всё было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки». Она вбирает и содеянное в старину: к земле прижата мрачная тень Ларры; летят высоко в небе голубые искры от сердца Данко. Это прекрасное царство рождает «человеческую фантазию, создавшую столько красивых и сильных легенд». Неостановимый, постоянно обогащающийся в мире порыв светлых дум, смелой мечты и есть противопоставление скудному существованию.

Эта мысль развита в других произведениях. Сокол («Песня о Соколе»)¹ живёт идеалом взлёта, близости к небу: «Я знаю счастье. Я храбро бился! Я видел небо...»; «О, если б в небо хоть раз подняться!». Ужу высота не нужна, она для него опасна: «Там

¹ «Песня...» рассмотрена в 3-й редакции 1899 г. (1-я редакция — 1895 г., 2-я — 1898 г.), где была усилена жажда Соколом «свободы», «света», а также обобщения автора, дано окончательное название.

только пусто. Там много света, но нет там пищи и нет опоры живому телу». Снова побеждает жалкая мораль (наслаждающегося темнотой и сыростью пресмыкающегося). Но легендарные волны доносят мечту о «свободе», «свете». Герой, прослушав песню крымского чабана, угадывает «гармонию неизъяснимо сладких звуков», которые «увлекают с собою душу высоко в тёмно-синюю бездну».

В башкирской легенде «Немой» сородичи пастуха смеялись над его влечением к небу, к вершинам гор. Но когда этот непонятный сытому племени человек умер, о нём сохранилась священная память. Горьким романтически опозитизирована вечная в сознании поколений жизнь возвышенных человеческих устремлений. Величественный духовный опыт, сливающийся с красотой Вселенной, — главная, внутренняя тема рождённых народной фантазией сказаний.

«Песня о Буревестнике» как выражение романтического идеала. В этом ряду стоит «Песня о Буревестнике» (1901). После того как В. И. Ленин процитировал её в своей статье, «Песню...» стали именовать призывом к революции. А в ней была раскрыта жажда нравственного преображения мира, победа на редкость отважного и сильного духа. Буревестник отождествлён с могучей природной стихией: «ветер тучи собирает» — гордая птица «взмывает к тучам»; «гром грохочет» — она «стрелой пронзает тучи»; «море ловит стрелы молний» — Буревестник зовёт бурю, ураган. Поэтика «Песни...» оттеняет стремительное, как летящая стрела, нарастание буревых эмоций, презрения к мраку, радости от встречи с солнцем. Все прежние идеальные представления Горького сосредоточились в поэтическом образе Буревестника при их осуществлении. А препятствия на пути, чинимые скучными, ожиревшими обитателями спокойных вод, оказались преодолёнными. Чайки «прячут ужас», гагар «гром ударов пугает», «глупый пингвин робко прячет тело жирное в утёсах». Клич: «Пусть сильнее грянет буря!» — передаёт конечно же не призыв к социальной борьбе, а могучие порывы — «силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе» — гордо реющего в грозном небе Буревестника.

«Фома Гордеев». Мечта и действительность в романе. В творчестве Горького по-разному была выражена мечта о духовной гармонии. Основной её смысл восходил к нравственному здоровью, яркой, полнокровной жизни человека. В подавляющем большинстве горьковским героям всё-таки не свойственна цель-

ность мироощущения. В центре внимания писателя оказалась драма личности, достойной иной, светлой доли.

Так написан роман «Фома Гордеев» (1899). О его замысле автор сказал: это «содержательная картина современности», на фоне которой «должен бешено биться энергичный здоровый человек...». «Теснота» жизни и поиск героем «дела по силам» — по этой психологической канве развивается действие. Всё здесь социально конкретизировано. Неограниченной властью, парализующей волю всех и каждого, обладают городские предприниматели разной ориентации: борющиеся за политическое первенство в городе (Яков Маякин), накопители патриархального типа (Ананий Щуров), буржуа новой формации (Африкан Смолин, Тарас Маякин). В конце романа Фома Гордеев в припадке ненависти кричит им в лицо: «Грязищу и духоту развели делами своими. <...> Пятак — ваш бог! <...> Кровопийцы!» Прямолинейно звучит это обвинение. Истинное положение несравненно сложнее и значительнее.

■ «Фома Гордеев» во многом определил особенности горьковской романной формы, связанной с изображением стремительно расцветавшего купеческого рода и не менее быстрого его разложения. Фома отступает от заветов своего преуспевающего отца, но отнюдь не из-за смены общественных симпатий. Драма молодого Гордеева лежит в сфере его нравственных запросов.

Фома Гордеев и его окружение. Особенности повествования. Узнавание каждого лица воспроизведено сугубо по-горьковски. Постепенно углубляются представления героя. Любая, даже короткая сцена, как в кинематографе, имеет дальний и ближний планы. От первых впечатлений Гордеев идёт к более глубоким, пока не улавливается нечто основное. Передано «приближение» Фомы к людям, пробуждающим его острый интерес: Я. Маякину, его дочери Любе, утончённой аристократке Софье Медынской.

Все они сначала пленяют воображение молодого человека, затем обманывают его надежды на радость общения, как обманывают собственное природное предрасположение. Чуткий Фома видит не только эту печальную метаморфозу, но и внутреннее состояние тех, кто её претерпевает. Он мучительно наблюдает горькое для самой Медынской внутреннее её опустошение, отрицание Любой былых своих идеалов, откровенное оправдание Маякиным-старшим жестокости: если есть сердце — «ума, значит, нет».

«Что такое жизнь, если это не люди?» — спрашивает себя Фома. И вначале пугается, подозревая, что есть «ещё что-то» — рок, судьба. Но затем всё настойчивее объединяет «тяжёлое недоумение» перед происходящим с тем, что некому сказать: «Братцы, помогите! Жить не могу»; что он сам даже «думать не умеет».

■ Тягостная попытка решить: «Зачем живём?» — остаётся без ответа. Потрясения одной души среди других, поражённых непонятными недугами, воплотил роман. Тем не менее как страстно желанные были освещены нетленные ценности: любовь, дружба, просветлённая мысль, утрата которых венчалась гибелью личности.

Горький намечал весьма скромную цель своего творчества — «пробуждать в человеке гордость самим собой». Ориентиры для такой возможности писатель искал в совершенно разных сферах жизни и культуры. Он был влюблён в Сирано де Бержерака, героя драмы Э. Ростана, мечтая о таких же людях «с солнцем в крови». Увлекался раздумьями о религиозном преображении мира, в частности Вл. Соловьёва. И конечно, пристально всматривался в реальные общественные настроения. В июне 1902 г. он сказал: «Чувствую я, что в воздухе носится новое миропонимание, миропонимание демократическое, а уловить его — не могу, не умею». Брожение мысли интересовало писателя. Услышанная многоголосая речь пёстрого людского потока обусловила поиск формы её художественного запечатления.

«На дне»

Чеховская традиция в драматургии Горького. Оригинально сказал Горький о новаторстве Чехова, который «убивал реализм» традиционной драмы, поднимая образы до «одухотворённого символа». Так был определён отход автора «Чайки» от острого столкновения характеров, от напряжённой фабулы. Вслед за Чеховым Горький стремился передать неторопливый темп повседневной, «бессобытийной» жизни и выделить в ней «подводное течение» внутренних побуждений героев. Только смысл этого «течения» Горький понимал, естественно, по-своему. У Чехова — пьесы утончённых настроений, переживаний. У Горького — столкновение неоднородных мироощущений, то самое брожение мысли, которое наблюдал Горький в реальности. Одна за другой появляются его



Афиша пьесы М. Горького «На дне» в Театре Лопатинского сада

драмы, многие из них показательно названы сценами: «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905).

«На дне» как социально-философская драма. Из цикла этих произведений глубиной мысли и совершенством построения выделяется «На дне».

Поставленная Художественным театром, прошедшая с редким успехом, пьеса поразила «несценическим материалом» — из жизни босяков, шулеров, проституток — и своей, несмотря на это, философской насыщенностью. Преодолеть мрачный колорит, устрашающий быт помог особый авторский подход к обитателям тёмной, грязной ночлежки.

Окончательное своё название пьеса получила на театральной афише, после того как Горький перебрал другие: «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни». В отличие от первоначальных, оттеняющих трагичное положение босяков, последнее явно обладало многозначностью, воспринималось широко: «на дне» не только жизни, а в первую очередь людской души.

Бубнов говорит о себе и своих сожителях: «...всё слиняло, один голый человек остался». Из-за «облинялости», утраты прежнего положения герои драмы действительно обходят частности и тяготеют к чему-то общечеловеческому. В таком варианте зримо проступает внутреннее состояние личности. «Тёмное царство» позволило выделить незаметный при нормальных условиях горький смысл сущего.

Атмосфера духовного разобщения людей. Роль полилога¹. Свойственная всей литературе начала XX в. болезненная реакция на разобщённый, стихийный мир в драме Горького приобрела редкие масштабы и убедительность воплощения. Автор передал устойчивость и предельность взаимоотношений постояльцев Костылёва в оригинальной форме полилога. В I акте говорят

¹ Полилог — форма речевой организации в драме; в противовес диалогу и монологу полилог — совмещение реплик всех участников сцены.

все персонажи, но каждый, почти не слушая других, — о своём. Автором подчёркнута непрерывность подобного «общения». Квашня (с её реплики начинается пьеса) продолжает начатый за сценой спор с Клещом. Анна просит прекратить то, что длится «каждый божий день». Бубнов обрывает Сатина: «Слышал сто раз».

В потоке отрывочных реплик и перебранки оттеняются слова, имеющие символическое звучание. Бубнов дважды повторяет (занимаясь скорняжным делом): «А ниточки-то гнилые...» Настя характеризует отношения Василисы и Костылёва: «Привяжи всякого живого человека к такому мужу...» Бубнов замечает о положении самой Насти: «Ты везде лишняя». Сказанные по конкретному поводу фразы раскрывают «подтекстовой» смысл: мнимость связей, лишность несчастных.

Своеобразие внутреннего развития пьесы. Обстановка меняется с появлением Луки. Именно с его помощью оживают в тайниках души ночлежников иллюзорные мечты и надежды. II и III акты драмы позволяют увидеть в «голом человеке» влечение к иной жизни. Но, основанное на ложных представлениях, оно венчается лишь несчастьями.



Сцена из спектакля «На дне» Московского Художественного театра.
Худ.-постановщик К. С. Станиславский. 1902

Роль Луки в таком исходе очень значительна. Умный, знающий старик равнодушно смотрит на своё реальное окружение, считает, что «для лучшего люди живут... По сто лет, а может быть, и больше — для лучшего человека живут».

Поэтому заблуждения Пепла, Наташи, Насти, Актёра его не трогают. Тем не менее Горький вовсе не ограничил происходящее влиянием Луки.

Писатель, не менее чем человеческое разоблачение, не приемлет наивную веру в чудо. Именно чудесное мнится Пеплу и Наташе в некоей «праведной земле» Сибири; Актёру — в мраморной лечебнице; Клецу — в честном труде; Насте — в любовном счастье. Речи Луки потому и подействовали, что упали на плодотворную почву тайно взлелеянных иллюзий.

Атмосфера II и III актов другая по сравнению с атмосферой I. Возникает сквозной мотив ухода обитателей ночлежки в какой-то неведомый мир, настроение волнующего ожидания, нетерпения. Лука советует Пеплу: «...отсюда — шагом марш! — уходи! Прочь уходи...» Актёр говорит Наташе: «Я — уезжаю, ухожу... <...> Ты — тоже уходи...» Пепел уговаривает Наташу: «...в Сибирь-то по своей воле надо идти... Едем туда, ну?» Но тут же звучат иные, горькие слова безысходности. Наташа: «Идти некуда». Бубнов когда-то «вовремя спохватился» — ушёл от преступления и навечно остался в кругу пропойц и шулеров. Сатин, вспоминая своё прошлое, сурово утверждает: «После тюрьмы нету хода». А Клец с болью признаётся: «Нет пристанища... ничего нет». В этих репликах обитателей ночлежки ощущается обманчивое освобождение от обстоятельств. Горьковские босяки в силу своей отверженности переживают эту вечную для человека драму особенно остро.



Круг существования будто замкнулся: от равнодушия — к недостижимой мечте, от неё — к реальным потрясениям или гибели. Между тем именно в этом состоянии героев драматург находит источник их душевного перелома.

Значение IV акта. В IV акте — прежняя обстановка. И всё-таки происходит нечто совершенно новое — начинается

Сатин — К. С. Станиславский. *С фотографии*

брожение ранее сонной мысли босяков. Настя и Актёр впервые гневно обличают своих тупых однокашников. Татарин высказывает прежде чуждое ему убеждение: нужно дать душе «закон новый». Клещ неожиданно спокойно пытается распознать правду. Но главное выражают те, кто давно никому и ни во что не верит.

Барон, признавшись, что «никогда и ничего не понимал», раздумчиво замечает: «...ведь зачем-нибудь я родился...» Это недоумение связывает всех. А предельно усиливает вопрос «Зачем родился?» Сатин. Умный, дерзкий, он верно расценивает босяков: «тупы, как кирпичи», «скоты», ничего не знающие и не желающие знать. Потому Сатин (он «добр, когда пьян») и пытается защитить достоинство людей, открыть их возможности: «Всё — в человеке, всё для человека». Рассуждения Сатина вряд ли повторятся, жизнь несчастных не изменится (автор далёк от любого приукрашивания). Но полёт мысли Сатина завораживает слушателей. Впервые они вдруг чувствуют себя малой частицей большого мира. Актёр потому и не выдерживает своей обречённости, обрывая жизнь.

Странное, до конца не осознанное сближение «горькой братии» приобретает новый оттенок с приходом Бубнова. «Где народ?» — кричит он и предлагает «петь... всю ночь», «отрыдать» свою судьбу. Вот почему на известие о самоубийстве Актёра Сатин откликается резко: «Эх... испортил песню... дурак».

Философский подтекст пьесы. Пьеса Горького социально-философского жанра и при своей жизненной конкретности была устремлена, несомненно, к общечеловеческим понятиям: отчуждения и возможных контактов людей, мнимого и реального преодоления унижительного положения, иллюзий и активной мысли, сна и пробуждения души. Персонажи «На дне» лишь интуитивно прикоснулись к истине, не изжив ощущения безысходности. Такая психологическая коллизия усилила философское звучание драмы, раскрывшей общезначимость (даже для отверженных) и труднодостижимость подлинных духовных ценностей.

Сочетание вечного и мгновенного, устойчивости и одновременно шаткости привычных представлений, малого сценического пространства (грязная ночлежка) и раздумий о большом мире человечества позволило писателю в бытовой ситуации воплотить сложные жизненные проблемы.

Горький и первая русская революция. Горький не писал на злобу дня. Любые текущие (политические в том числе) события

он рассматривал с точки зрения «совершенствования духа». Восприятие первой русской революции не было исключением. Вначале писатель увидел в ней источник нравственного перелома, затем — разрушительное движение.

В неотправленном письме Л. Н. Толстому (март 1905 г.) Горький озабоченно размышлял, «...как победить в душе чувство гнева и мести, иначе, как преодолеть кровавую стихию, пробудить сознание масс». Для России писатель хотел такого порядка, «при котором весь народ мог бы свободно и открыто говорить о потребностях своего духа, не боясь, что избыток, бросят в тюрьму, пошлют в Сибирь и на каторгу». В январе 1906 г. Горький назвал «единственным культурным течением, способным спасти страну от анархии», «республиканские стремления революционного пролетариата и интеллигенции». За революцией была закреплена культурная миссия, способная преобразить человеческие отношения. А социализм толковался (конец 1906 г.) как «учение о новой культуре, философия, обнимающая все явления жизни»; через несколько лет — как «единственный путь, коим человек всего скорее придёт к наиболее полному и глубокому сознанию своего личного человеческого достоинства».



Лука — И. М. Москвин.
С фотографии



Наташа — М. Ф. Андреева.
С фотографии

Горький в эмиграции. В марте 1906 г. Горький из-за угрозы ареста (участие в демонстрациях) и с мечтой ускорить «мировую революцию» духа уехал в США. Здесь были созданы очерки «В Америке», сатира на политическую власть «Мои интервью», драма «Враги». Вернувшись в Европу, с конца 1906 г. до амнистии 1913 г. Горький прожил в Италии, на острове Капри. Скоро произошло сближение с отступившими от марксизма А. А. Богдановым, В. А. Базаровым, А. В. Луначарским. Под их влиянием горьковская мысль о пробуждении народной души слилась с «богостроительной» идеей. Герой повести «Исповедь» (1908) Матвей, пережив личную катастрофу, вместе с другими поверил в торжество «общей, человеческой» духовной энергии, равной божественному чуду.

Раздумья о судьбах России. Творческие поиски, в результате которых появился роман «Мать», ошутимо сказались на дальнейшем пути писателя. Правда, надуманное прогнозирование жизни было полностью отеснено вниманием к пёстрой отечественной действительности. Началось осмысление реальных истоков, которые породили «разрушенный мир». В феврале 1912 г. Горький писал о России: «Очень пора и надобно её изучать с корней, имея в виду не вопрос — какова она? — а вопрос — почему она такова?»

На такой почве были созданы на редкость колоритные «окуровские» повести (1909—1911), цикл рассказов «По Руси» (1912—1917), автобиографическая проза («Детство», 1913; «В людях», 1914). Здесь нет следа мажорно озвученных картин, победных настроений. Всюду царствует мудрый и трезвый взгляд. Ощутимо желание писателя «заглянуть в глубину души, где живут незнакомые мысли, неслыханные слова» («По Руси»). «Путешествие» по таинственным, «подводным» течениям жизни теснейшими узами связывает эти сочинения Горького с современной ему литературой.

Новые черты автобиографической прозы. Алёше Пешкову, герою автобиографического цикла, необходимо понять несовершенный мир изнутри. Мальчик поставлен перед вопросами отнюдь не «розового» содержания. Сочетание детски обострённого восприятия с серьёзностью жизненных запросов даёт интересный эффект. Художник, глядя пытливыми глазами мальчика, как бы заново открывает его окружение, мир в целом.

Постепенно, с потерями и обидами, Алёша начинает понимать правду и ложь, красоту и уродство. А выросший Пешков, вспо-

минающий о далёких годах, ведёт счёт прежним своим достижениям и ошибкам. Двусоставная структура повествования — освещение жизни с двух возрастных точек зрения — позволяет писателю углубить впечатления подростка и понимание взрослым сложных связей прошлого и настоящего.

В пёстрой, контрастной реальности обнаруживаются несовместимые между собой начала. Автобиографическая проза Горького обычно рассматривалась как соединение самостоятельных групп персонажей: выразителей «свинцовых мерзостей» или духовной красоты. На деле подобного разделения нет. Раскрыто переплетение противоположных начал в одной душе. Потому трудно понять человека Алёше. Внутреннее его недоумение передано многогранно, в том числе языком образов-символов. Герой уподобляет себя то чердаку, где набросаны старые вещи, то улью, куда «разные серые люди» сносили «мёд своих знаний».

В мещанском поведении матери чертёжника, в подлостях полового на пароходе ощущается их душевное опустошение. И это вызывает болезненные переживания, но будит мысль мальчика. От ожесточившихся людей Алёша нередко слышит разумные суждения — деда Каширина, дяди Якова, Жихарева... А при последней встрече с дядей Яковом Алёша просто поражён его пониманием человеческих несчастий. В озлобленных натурах подавлены достойные стремления.

Однако тёплые человеческие сердца не избегают обидной слабости. Именно это печальное явление наблюдает Алёша в поведении бабушки, матери, Цыганка, повара Смурого, плотника Осипа, кочегара Якова. Мудрая доброта и сила духа Акулины Ивановны легко уживаются со страхом перед «чужими» (умницей-химиком «Хорошее дело»), книгами («врут они, книжки-то»). Незатихающей грустью овеваны воспоминания о бабушке, пронёсшей свою суровую долю сквозь долгие годы. Так выстрадан безрадостный вывод: «Шаткость людей слишком резко бросается в глаза».

Странная двойственность окружающих рождает острое желание Пешкова услышать «благовест новой жизни». Впервые он зазвучал для Алёши, особенно для повзрослевшего Максимыча, в опыте прошлого. Фольклор («Детство»), книга («В людях») стали самостоятельными героями этих произведений. Светом пронизаны сцены знакомства Пешкова с книголюбом Смуром, открытия русской

классики под влиянием «Королевы Марго», чтения лермонтовского «Демона». Литература сделала Алёшу «неуязвимым для многого» и пробудила интерес к думающей интеллигенции (отчиму Максиму). Но Пешков так и не нашёл реальной силы, которая может пробудить жизнь — «красивую, бодрую, честную».

■ Автобиографическая проза Горького — богатый разлив глубочайших авторских наблюдений, сокровенных душевных признаний. Повествование доносит образную народную речь. Именно в ней находит писатель зёрна «хорошего, человеческого», что значительно просветляет общую картину.

Отношение писателя к Октябрьской революции 1917 г. Творчество Горького, по его определению, было вдохновлено стремлением «помочь развитию самосознания новой России». Кровавые события 1917 г. вызвали закономерно негативную оценку. Революция не смогла, писал он, «духовно излечить или обогатить» страну.

С апреля 1917 по май 1918 г. Горький опубликовал в газете «Новая жизнь» цикл статей «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре». И газета была закрыта: позиция писателя разошлась с политикой партии.

«Несвоевременные мысли». Это живой документ истории и авторской реакции на её противоречия. Отстаивая прежний идеал новой культуры, Горький обрушился на разгулявшуюся анархию — истребление «трудовой энергии на убийства и разрушения», приводя устрашающие факты. Сарказмом были клеймены власти, иронически именуемые «социальных дел мастерами». Главное обвинение направлено на их неспособность «оздоровить больную волю» восставших. Причина раскрыта впечатляюще: «г. г. комиссары быют с размаха, не разбирая, кто является противником только их безумств, кто является принципиальным врагом революции». Происходящее привело автора к безапелляционному выводу: «практический максимализм анархокоммунистов и фантазёров из Смольного пагубен для России».

Гневному осуждению подвергалась взбунтовавшаяся, покрывшая землю трупами и руинами масса. Причём автор заподозрил источник беды в свойствах национальной психологии. На этой основе возникло твёрдое убеждение: «В современных условиях русской жизни нет места для социальной революции».

А надежда на священную для Горького «возможность свободной работы, всестороннего творчества» продолжала светить даже в «проклятые дни, залитые кровью и вином».

Герой рассказов «По Руси» услышал мудрое изречение: «В непогожий день легче летать и выше взлетишь». Обнаружив связанной «крылатую душу», писатель настойчиво стремился освободить её от пут. В разоблачении любых преград на этом пути он был бескомпромиссен.

Творчество периода второй эмиграции. В 1918—1921 гг. Горький много сделал для строительства культуры в России. Он постоянно выступал против репрессий в стране, ходатайствуя за невинно арестованных, в частности по таганцевскому делу, в связи с которым был расстрелян Н. Гумилёв. Большевистские власти выразили полное недоверие писателю: почти все члены «Всероссийского комитета помощи голодающим», объединившего стараниями Горького деятелей старой интеллигенции, были арестованы; переписка самого Горького проверялась, его петроградскую квартиру в 1920 г. подвергли обыску, просьбы освободить из-под ареста огульно оговорённых оставались без ответа. Возмущённый беззаконием, он покинул Россию 16 октября 1921 г. До апреля 1924 г. лечился в санаториях Германии и на чешском курорте, а затем уехал в Италию, где прожил до конца 1931 г.

За рубежом Горький остро реагировал на советскую действительность: в открытых письмах А. И. Рыкову и А. Франсу (июль 1922 г.) назвал смертный приговор эсерам политическим преступлением, началом изоляции страны. В результате поддержанный Горьким журнал «Беседа» (Берлин) не был пропущен в Россию, другой журнал — «Русский современник», созданный в Ленинграде с участием писателя, цензура закрыла. И всё-таки жажда «всестороннего творчества», одиночество в эмигрантской среде, мечта о новой культуре привели его на родину.

В последний период творчества самыми крупными сочинениями Горького были «Мои университеты» (1923), роман «Дело Артамоновых» (1924), четырёхтомная эпопея «Жизнь Клима Самгина», не завершённая в связи со смертью автора в июне 1936 г. Эти произведения совершенно различны тематически, по жанру, стилю. Одна особенность их сближает. Социально-исторические явления всюду воплощены с позиций их общечеловеческого смысла.

«Жизнь Клима Самгина» — образное воплощение истории. Талант Горького в полной мере проявился в «Жизни Клима Сам-

гина», где, по авторскому определению, воспроизведена история русской интеллигенции за 40 лет. Роман поистине поражает масштабностью и динамизмом изображённых явлений и событий: сменой эпох, стремительным развитием идейно-философских, эстетических течений, «диалектикой души» бесчисленных героев. Самым большим художественным достижением стало проникновение в напряжённые процессы человеческой психологии, рождённые историческими событиями на рубеже двух веков. Думается, эти открытия Горького не утратили своего значения для любого времени.

Писатель работал над «Жизнью Клим Самгина» свыше десяти лет. С глубокой печалью и мужеством прозвучали его слова за несколько дней до кончины: «Конец романа — конец героя — конец автора».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Взаимосвязь романтической и реалистической прозы

Романтическая мечта о нравственном преображении Человека

Ритмическая организация романтической прозы

Внутреннее действие и полилог в пьесе «На дне»

Новаторство автобиографического жанра прозы

Психологическое осмысление исторического развития России

Повторение пройденного



Вспомните известные вам пьесы: «Гамлет», «Мещанин во дворянстве», «Недоросль», «Горе от ума», «Борис Годунов», «Ревизор», «Гроза», «Вишнёвый сад» и др. Попробуйте классифицировать традиционные принципы именования драматических произведений. Можно ли сказать, что название пьесы Горького традиционно? Обоснуйте своё мнение.

Размышляем о прочитанном



1. Заглавие «На дне» впервые появилось на афишах Художественного театра. Горький долго искал своему произведению подходящее название. Известны такие варианты: «Ночлежка», «В ночлежном доме», «Без солнца», «Дно», «На дне жизни». Как вы думаете, почему писатель остановил свой выбор на названии «На дне»?
2. Найдите в пьесе Горького комические моменты. В чём секрет комизма и причины периодически возникающего в зрительном зале смеха?

3. По мнению И. Ф. Анненского, «На дне» — «настоящая драма, только не совсем обычная». Сам Горький определил жанр «На дне» не сразу. На афише МХТ читаем: сцены в четырёх действиях. Лишь позже появился окончательный вариант картины. Четыре акта. Что общего и что различного между сценами и картинами? Как бы вы охарактеризовали жанр «На дне»?
4. Попробуйте сформулировать принципы драматизма горьковского театра (вспомните при этом о чеховских традициях).
5. Одно из важнейших свойств пьесы «На дне» — «зеркальность»: зеркальные диалоги Насти и Барона в начале и в конце пьесы, притча Луки о праведной земле и эпизод самоубийства Актера.
6. Найдите в тексте, кроме указанных здесь, другие повторяющиеся эпизоды. Как они помогают понять идею пьесы? Отвечая на этот вопрос, вспомните об использовании такого приёма в произведениях других писателей (например, «Горе от ума», «Ревизор», «Преступление и наказание» и др.).
7. В чём состоит внутренняя связь между реалистическими и романтическими произведениями Горького 1890-х гг.?
8. Как изменяется мироощущение героев пьесы «На дне» на протяжении четырёх актов?
9. Почему «На дне» называют социально-философской драмой?
10. В чём своеобразие жизненной позиции Алёши Пешкова («Детство», «В людях»)?
11. Каковы причины сосуществования реалистической и романтической прозы 1890-х гг.?
12. Как вы думаете, чем вызвано появление нового типа романтического героя (на примере 3—4 произведений)?

Творческие задания



1. Найдите и объясните антиномичные образы-символы, проследите их развитие в рассказе «Старуха Изергиль».
2. Попытайтесь определить философскую и эмоциональную окрашенность пейзажа в ряде романтических произведений: «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Немой».
3. Проследите роль лейтмотивов в драме «На дне».
4. Найдите в тексте повести «Детство» элементы повествования с двух возрастных точек зрения.

Темы сочинений



1. Традиции А. П. Чехова и самобытность драмы М. Горького «На дне».

2. Новаторство автобиографических повестей М. Горького.
3. Новый тип романтического героя в ранних рассказах Горького.

Проект



Подготовьте доклады к школьной научной конференции¹:

1. Традиции русской литературы в раннем творчестве М. Горького.
2. Гуманистическая позиция романтического героя в ранних рассказах М. Горького.
3. Дно жизни — трагический образ пьесы М. Горького «На дне».
4. Особенности драматургии М. Горького.

Советуем прочитать



- **Спиридонова Л. А.** Горький: диалог с историей. — М., 1994.
В книге рассказывается о взаимоотношениях писателя с исторической реальностью XX в., предлагается анализ центральных произведений Горького.
- **Баранов В. И.** Максим Горький: подлинный или мнимый. — М.: Просвещение, 2000.
Известный учёный-литературовед В. И. Баранов на основе новых документальных материалов предлагает читателям объективную трактовку ряда важных этапов биографии М. Горького (его взаимоотношения со Сталиным, активное участие в судьбе многих писателей-правдоискателей).
- **Басинский П. В.** Страсти по Максиму: Горький: девять дней после смерти. — М., 2011.
На основе строго документального материала, в том числе и архивного, автор предлагает свою оригинальную версию сложной и запутанной биографии Максима Горького — одной из самых значительных личностей русской истории и литературы конца XIX — начала XX столетия.

¹ Как подготовиться к докладу, см. учебник А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 162—164.



АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК

(1880—1921)

■ Биография. ■ Ранние романтические произведения. ■ «Стихи о Прекрасной Даме». ■ Блок и символизм. ■ Образы и символы России в творчестве поэта. ■ Цикл «На поле Куликовом», «Моя тема, тема о России». ■ Поэма «Двенадцать». ■ Индивидуальный поэтический почерк Блока

Начало пути. Александр Александрович Блок родился в Петербурге и вырос в семье деда, знаменитого ботаника А. Н. Бекетова. Бекетовы не только любили литературу, но и почти все сами писали и занимались переводами (особенно известной переводчицей была бабушка поэта — Е. Г. Бекетова). Впоследствии Блок говорил о «музыке старых русских семей». В такой атмосфере рос и он сам. Окончив в 1898 г. гимназию, он поступил в Петербургский университет, сначала на юридический факультет, а в 1901 г. перешёл на филологический, который окончил в 1906 г.

«Стихи о Прекрасной Даме». Романтический мир раннего Блока. «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь, — говорится в автобиографии поэта, — способствовали тому, что ни строки так называемой „новой поэзии“ я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьёва». Это не выглядит неожиданным, потому что первые стихи юного поэта были отмечены влиянием Жуковского, Фета и Полонского, чьи традиции Соловьёв во многом продолжал.

Философ и поэт, он верил в существование Души мира, Софии, Вечной Женственности, призванной спасти человечество от всех зол, и считал, что земная любовь имеет высокий смысл лишь как форма проявления Вечной Женственности. В этом духе и претворились в первой книге Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) его «романтические переживания» — увлечение Любовью Дмитриевной Менделеевой, дочерью знаменитого учёного, вскоре (1903) ставшей женой поэта. Уже в более ранних стихах, впоследствии объединённых Блоком под названием «Ante

Лисет» («Перед светом»), по выражению самого автора, «она продолжает медленно принимать неземные черты». В книге же его любовь окончательно принимает характер возвышенного служения, молитв (так назван целый цикл), возносимых уже не простой женщине, а «Владычице Вселенной»:

...Здесь, внизу, в пыли, унижены,
Узрев на миг бессмертные черты,
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,
Тебя поёт. Его не знаешь Ты...
(«Прозрачные, неведомые тени...»)

Вхожу я в тёмные храмы,
Совершаю бедный обряд,
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.
(«Вхожу я в тёмные храмы...»)

В ту пору Блок настойчиво подчёркивал свою приверженность религиозной атмосфере «тёмных храмов», «старинных келий», «стен монастыря»:

Моя сказка никем не разгадана,
И тому, кто приблизится к ней,
Станет душно от синего ладана,
От узорных лампадных теней.
(«Моя сказка никем не разгадана...»)

Он вполне удовлетворялся тем, что его книга была принята «небольшим кружком людей, умевших читать между строк».

Однако уже в ней порой, как сказано в стихотворении «Там, в полусумраке собора...», «в речах о мудрости небесной земные чуются струи» — и не только в картинах природы, с которой Блок уже тогда чувствовал «необычайное слияние», но и в целомудренно-лаконичном воспроизведении черт земной возлюбленной.

Одно написанное позже стихотворение кажется «автопортретом» Блока поры «Стихов о Прекрасной Даме»:

Разлетясь по всему небосклону,
Огнекрасная туча идёт.
Я пишу в моей келье Мадонну,
Я пишу — моя дума растёт.

Вот я вычертил лик её нежный,
Вот под кистью рука расцвела,
Вот сияют красой белоснежной
Два небесных, два лёгких крыла...

Огнекрасные отсветы ярче
На суровом моём полотне...
Неотступная дума всё жарче
Обнимает, прильнула ко мне...
(«Разлетаясь по всему небосклону...»)

Много лет спустя, говоря о знаменитом римском поэте, Блок косвенно охарактеризовал и важную особенность своих собственных стихов ранней поры: «Я думаю, что предметом этого стихотворения была не только личная страсть Катулла, как принято говорить; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи... ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое“ и „не своё“; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой».

Именно такая эпоха наступала в мире на рубеже веков (в одном предсмертном стихотворении Владимир Соловьёв писал, что «мглою бед неотразимых грядущий день заволокло»), и у Блока на сам облик Прекрасной Дамы, призываемой Вечной Женственности ложатся «огнекрасные отсветы» грядущих грозных событий:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Всё в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — *тоскуя и любя*¹.

Весь горизонт в огне, и близко появление,
Но страшно мне: изменишь облик Ты...
(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»)

- Как в «Стихах о Прекрасной Даме» отражается реальная жизнь, родная природа, отголоски мировых событий?

¹ Строки из стихотворения В. Соловьёва «Зачем слова? В безбрежности лазурной...».

Блок и символизм. Эти настроения сблизили Блока с так называемыми младшими (по отношению к В. Брюсову, К. Бальмонту, З. Гиппиус, Д. Мережковскому) символистами, тоже страстными почитателями В. Соловьёва, — Андреем Белым и Сергеем Михайловичем Соловьёвым, племянником поэта-философа.

Символизм не отвергал повседневности, но стремился познать её скрытого смысла. Мир и всё в нём рассматривались как символ бесконечного, знаки более значительных событий, происходящих в иной реальности, как «окно в Вечность», по выражению Андрея Белого. «Я стал всему удивляться, на всём уловил печать... Я вышел в ночь — узнать, понять далёкий шорох, близкий ропот» — характерные в этом смысле строки стихов Блока.

- Проследите сквозные образы-символы в блоковских стихах — ветер, метель, море.

Весна, заря, туманы, ветер, сумрак становятся сквозными образами его книги, в которых решительно преобладает переносный, метафорический смысл, превращая их в символы: сквозь обычный непосредственный смысл употребляемых слов как бы просвечивает иное, более глубокое и важное значение, и мир романтически преображается, делаясь таинственным, постигаемым лишь мистически, труднодоступным для логического объяснения, «несказанным» (характерное, часто возникающее в стихах и письмах Блока слово), но овеванное особой эмоциональной и музыкальной атмосферой. «Я не знаю высшего музыкального наслаждения вне самой музыки, чем слушание стихов Блока», — писал впоследствии композитор и критик Борис Асафьев (И. Глебов).

Познакомившись с блоковскими стихами, младшие символисты восторженно объявили поэта «продолжателем Соловьёва», а его книгу — программным произведением своего направления, его вершиной. В стихах Блока привлекала и формальная новизна — так называемые дольники, или паузники, «нарушающие» обычную расстановку ударений в стихе и сближающие его со свободным ритмом разговорной речи. Роль Блока в широком распространении и развитии русского тонического, ударного стиха исследователи впоследствии сравнивали с заслугами Ломоносова в утверждении силлабо-тонической системы стихосложения.

«Выхожу я в путь, открытый взорам...» (Блок в 1905—1908 гг.). Между тем одиночество, лирическая уединённость, в атмосфере которых создавались «Стихи о Прекрасной Даме», уже начинали тяготить Блока. «Мы растём в тени, — писал он одному из близких друзей, Е. П. Иванову (28 июня 1904 г.), — и стебли, налившись, остались белыми. Наверное, пробьётся когда-нибудь в нашу тень Солнце — и позеленеет».

Новое содержание сначала проникает в его поэзию, если воспользоваться собственными блоковскими словами, «окольными путями образов»:

Ещё бледные зори на небе,
Далеко запекает петух.
На полях в созревающем хлебе
Червячок засветил и потух.

Потемнели ольховые ветки,
За рекой огонёк замигал.
Сквозь туман чародейный и редкий
Невидимкой табун проскакал.

...И качаются серые сучья,
Словно руки и лица у них.
(«Ещё бледные зори на небе...»)

В последних строчках уже словно предчувствуются своеобразные образы цикла «Пузыри земли» (1904—1905) — «болотные чертенятики», «твари весенние», «мохнатые, малые», близкие фольклору или, как сказано в блоковской статье «Поэзия народных заговоров и заклинаний» (1906), «лесу народных поверий и суеверий», «причудливым и странным существам, которые потянутся к нам из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья».

В первых стихах о Прекрасной Даме поэт и прочие люди ещё заметно противопоставлены друг другу:

Душа молчит. В холодном небе
Всё те же звёзды ей горят.
Кругом о злате иль о хлебе
Народы шумные кричат...

Она молчит, — и внемлет крикам,
И зрит далёкие миры...
(«Душа молчит. В холодном небе...»)

Однако уже в последнем разделе книги возникают — пока ещё смутные — образы тех, кто бьётся и погибает из-за «хлеба»: мать-самоубийца («Из газет»), «нищие» рабочие с их «измученными спинами» («Фабрика»). У Блока постепенно вызревает мысль, отчётливо сформулированная им позже: «Одно только делает человека человеком: знание о социальном неравенстве» («Им нипочём, что столько нищих...» — укоризненно говорилось ранее о «мистиках и символистах» в его записных книжках).

Почти как обращение к собственной музе звучат строки стихотворения «Холодный день» (1906):

Мы встретились с тобою в храме
И жили в радостном саду,
Но вот зловонными дворами
Пошли к проклятью и труду.

Мы миновали все ворота
И в каждом видели окне,
Как тяжело лежит работа
На каждой согнутой спине.

Если в юности Блок, по воспоминаниям близких, декламировал Некрасова с наигранной, явно иронической патетикой, то теперь он внимательно и сочувственно перечитывает и его «городские» стихи, и аналогичные по теме произведения Аполлона Григорьева.

События Русско-японской войны 1904—1905 гг. и первой революции, частично непосредственно отразившиеся в блоковских стихах («Митинг», «Поднимались из тьмы погребов...», «Сытые» и др.), придают его выходу из «лирической уединённости» драматический, «взрывной» характер. «Вероятно, революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные», — писал поэт В. Я. Брюсову (17 октября 1906 г.).

«Раздробленной» оказалась вера, уже и раньше подточенная, в то, что, как предрекал В. Соловьёв, «вечная женственность ныне в теле нетленном на землю идёт». Пьеса «Балаганчик» (1905) пронизана горькой иронией над несбыточными надеждами мистиков, изображённых в ней крайне язвительно, что вызвало ожесточённые нападки недавних друзей. Мистерия ожидания чуда превращается в форменную арлекинаду с явными элементами автопародии, например, в изображении рыцаря, боготворящего свою даму и отыскивающего отсутствующий в её словах

высокий смысл. О разочаровании поэта, хотя и в более мягком, элегическом тоне, говорит и поэма «Ночная Фиалка» (1906), где герой оказывается в кругу «товарищей прежних», обречённых «дышать стариной бездыханной», сонно окружая «королевну» — «некрасивую девушку с неприметным лицом». Прочь от этой «уснувшей дружины» зовёт героя иная, настоящая жизнь:

Слышу, слышу сквозь сон
За стенами раскаты,
Отдалённые всплески,
Будто дальний прибой,
Будто голос из родины новой...

«Ночная Фиалка» не только перекликается с лирикой Блока этих лет («Осенняя воля»), но и предвещает мотивы и даже сюжеты таких будущих созданий поэта, как пьеса «Песня Судьбы» (1908) и поэма «Соловиный сад» (1915).

«Нечаянная Радость» (1907) — как назвал Блок свой второй сборник — это радость от встречи с жизнью, с миром во всём их «тревожном разнообразии». Верный символистскому мироощущению, поэт даже внешне незначительные события истолковывает в самом широком смысле. Так, летом 1905 г., находясь в подмосковном бекетовском имении Шахматове, он выпилил слуховое окно. В стихах это отразилось следующим образом:

Чую дали — и капли смолы
Проступают в сосновые жилки.
Прорываются визги пилы,
И летят золотые опилки.

Вот последний свистящий раскол —
И дощечка летит в неизвестность...
В остром запахе тающих смол
Подо мной распахнулась окрестность...
(«Старость мёртвая бродит вокруг...»)

При всей конкретности и детальности описания «дали» распахнувшаяся окрестность — это, конечно, не просто красивый вид, а образ, символ прежде невиданного, волнующего простора, жизни, близкий запечатлённому в «Осенней воле» («Выхожу я в путь, открытый взорам... Приюти ты в далях необъятных!»).

При этом распахнувшийся мир увиден поэтом в его драматических противоречиях, столкновениях противоборствующих сил.

В поэзии Блока этих лет главенствует образ метели — символ стихии, с одной стороны, освободительной для человеческой души, но с другой — сталкивающей её со всем трагизмом жизни, со своеволием и гибельностью «раскованных» страстей. В соответствии с этим двойственный характер приобретают в книгах стихов Блока «Снежная Маска» (1907) и «Земля в снегу» (1908) драматические перипетии, связанные с его увлечением актрисой Н. Н. Волоховой. Образ возлюбленной воплощает то могучее вольнолюбивое начало (героиня цикла «Фаина» с «живым огнём крылатых глаз»), то нечто жестоко опустошающее душу: это «Снежная Дева» с «трёхвенечной тиарой вокруг чела» и «маками злых очей», которая разительно напоминает андерсеновскую Снежную королеву, похитившую мальчика Кая и заставившую его забыть всех близких:

Ты сказала: «Глядись, глядись,
Пока не забудешь
Того, что любишь». <...>
...И неслись опустошающие
Непомерные года,
Словно сердце застывающее
Закатилось навсегда.
(«Настигнутый метелью»)

В стихах этой поры Блок отдал заметную дань декадентским мотивам «демонической» насмешки над жизнью, всеразвенчивающей иронии, упоения и даже «кокетничанья» с гибелью (об этом сказал он сам в письме Е. П. Иванову 15 ноября 1906 г.).

- Какие контрастирующие друг с другом проявления жизненной стихии запечатлелись в стихах Блока периода «Нечаянной Радости», «Снежной Маски» и «Земли в снегу»? Почему сам автор впоследствии сравнивал эту пору своей жизни с «болотистым лесом», который ему надо было пройти?

Крайняя напряжённость душевного строя героя стихов, его метания, резкие перепады настроения определили заметное изменение блоковской поэтики. По сравнению с первой книгой чрезвычайно обогащается и усложняется один из главных изобразительных приёмов Блока — метафора. Например, образ метели постоянно открывается новыми сторонами, порождая самые

неожиданные ассоциации: «Рукавом моих метелей / Задушу. / Серебром моих веселий / Оглушу. / На воздушной карусели / За-кружу. / Пряжей спутанной кудели / Обовью. / Лёгкой брагой снежных хмелей / Напою» («Её песни»). Очень разнообразна строфика этих стихов, в пределах одного стихотворения ритмические интонации причудливо изменяются, возникают неканонические, неточные рифмы: ветер — вечер, уключины — приученный, шлагбаумами — дамами, гонит — кони, гибели — вывели, мачт — трубач...

Выразительность блоковского стиха часто достигает подлинной виртуозности, как, например, в «Незнакомке» (1906), где появление героини сопровождается редкой по красоте звукописью:

И кАждый вечер, в чАс назнАченный...
Девичий стАн, шелкАми схвАченный,
В тумАнном движется окне.
И медленно, пройдЯ меж пьяными,
ВсегдА без спутников, однА,
ДышА духАми и тумАнами,
ОнА садится у окнА.

Уже с этой поры за Блоком утверждается репутация «одного из чудотворцев русского стиха» (О. Мандельштам). Но ни возрас-тавшая слава, ни шумный ажиотаж вокруг постановки «Балаган-чика», осуществлённой В. Мейерхольдом в театре В. Комиссар-жевской, ни богемное окружение, где, по свидетельству Н. Н. Володиной, «к Блоку тянулось много грязных рук, многим почему-то хотелось утянуть его в тряси-ну», — ничто не мешало поэту очень трезво оценивать сделанное и внимательно присма-триваться к писателям совсем иных творческих направлений. Если среди символистов преобладало высокомерное отношение к М. Горькому и другим демократическим авторам, группировав-шимся вокруг сборников «Знания», то Блок в статье «О реали-стах» (1907) с неподдельным интересом и сочувствием отзывался об этой литературе, в которой слышал «юношески страдальче-ский и могучий голос — голос народной души».

Эта статья вызвала новое обострение отношений с Андреем Белым и другими символистами (тем более что некоторое время существовал проект участия в горьковских сборниках самого Блока). Она была одним из проявлений стремления поэта изба-виться, по его выражению, от «спёртого воздуха» «келий» и его

убеждённости в невозможности «войти в широкие врата вечных идеалов, минуя узкие двери тяжёлого и чёрного труда».

Праздное существование «сытых» охарактеризовано в цикле блоковских стихов «Вольные мысли» (1907) с крайней резкостью:

Что́ сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад.
Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Солёный воздух сплетнями.
(«В северном море»)



Картина, схожая с нарисованной в начале «Незнакомки» («...Среди канав гуляют с дамами испытанные остряки» и т. п.).

«На поле Куликовом». В годы, последовавшие за поражением первой русской революции, Блоком всё больше овладевает предчувствие грядущей грандиозной катастрофы, становящееся внутренним пафосом его дальнейшего творчества. Он выступает с докладами и статьями «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура» (1908), полными тревожных предостережений. Образы и символы России, созданные Пушкиным и Гоголем («Куда ты мчишься, гордый конь, и где опустишь ты копыта?..»; «Не так ли и ты, Русь, что бойкая, необгонимая тройка, несёшься?»), здесь трагически переосмысляются: «Что, если тройка... *летит прямо на нас?..* Над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжёлые копыта».

В предвидении будущего поэт всё внимательнее вглядывался в прошлое страны, «слушал подземную музыку русской истории», по выражению О. Мандельштама. К символическим событиям русской истории, по мнению Блока, относилась знаменитая Куликовская битва. Настоячивое обращение к этому поворотному событию в судьбе родины содержится уже в «Песне Судьбы» и в статье «Народ и интеллигенция».

В венчающем же эту тему стихотворном цикле «На поле Куликовом» (1908) исторические воспоминания окончательно сопрягаются с современностью, в минувшем отыскивается родственное сегодняшним проблемам. С редкостным тактом воскрешаемые мысли и чувства древнерусского воина смыкаются с характерными для современников поэта. В одних случаях — до полного отождествления, до слияния в великой любви к родной земле:

Река раскинулась. Течёт, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной жёлтого обрыва
В степи грустят стога.
О, Русь моя! Жена моя!
*(«Река раскинулась. Течёт,
грустит лениво...»)*

В заключительных же стихотворениях цикла на первый план выступает скорее умонастроение блоковского современника, близкое и самому поэту, который в ту пору писал К. С. Станиславскому (9 декабря 1908 г.) о «проклятом „татарском“ иге сомнений, противоречий, отчаянья, самоубийственной тоски, „декадентской иронии“ и пр., и пр. <...> которое мы, „нынешние“, *в полной мере несём*»:

Развязаны дикие страсти
Под игом ущербной луны.
...Вздываются светлые мысли
В растерзанном сердце моём,
И падают светлые мысли,
Сожжённые тёмным огнём...
(«Опять с вековой тоскою...»)

Во время работы над циклом Блок сделал примечательную запись: «Можно издать свои „песни личные“ и „песни объективные“. То-то забавно делить — сам чёрт ногу сломит!» Действительно, у него обе эти темы сливаются воедино, «химически», как выразился впоследствии Николай Гумилёв, говоря о блоковских стихах. Например, центральное стихотворение цикла — «В ночь, когда Мамай залёг с ордою...» — обращено к некоей женской тени, в которой равно угадывается и божественное видение перед битвой, и встающая в памяти воина жена, и, наконец, целомудренно скрытая героиня собственно блоковской лирики:

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла в одежде, свет струящей,
Не спугнув коня.
Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
На моём плече.



- Согласны ли вы с литературоведом В. Жирмунским, который считал, что «от своих предшественников Блок отличался тем, что к судьбе России он подходит не как мыслитель — с отвлечённой идеей, а как поэт — с интимной любовью»?

Поэма «Возмездие». Свои мысли о теснейшей и трагической связи человека с «мировым водоворотом» истории Блок попытался воплотить и в форме большой эпической поэмы «Возмездие», над которой он много работал в 1911 г. Сам он впоследствии сравнивал задуманное произведение с циклом романов Э. Золя «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи». Однако можно предположить, что большие творческие импульсы к созданию поэмы давал ему русский реалистический роман (не говоря уже о том, что сама поэтическая интонация «Возмездия» чрезвычайно, порой опасно — до полного подчинения — близка онегинской).

«Волнение идёт от „Войны и мира“ (сейчас кончил II том), — записывал Блок в 1909 г., — потом распространяется вширь и захватывает всю мою жизнь и жизнь близких и близкого мне». Здесь уже очерчивается некий тематический круг, в значительной мере совпадающий с автобиографической основой будущей поэмы. Особенно близкие её замыслу размышления о романе из жизни русского дворянства есть в одной из любимых Блоком книг — «Подростке» Достоевского, где в связи с «Войной и миром» говорилось: «Внук тех героев, которые были изображены в картине, изображавшей русское семейство средневысшего

культурного круга в течение трёх поколений сряду и в связи с историей русской, — этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображён в современном типе своём иначе, как в несколько мизантропическом, уединённом и несомненно грустном виде. Даже должен явиться каким-нибудь чудачком, которого читатель, с первого взгляда, мог бы признать за сошедшего с поля и убедиться, что не за ним осталось поле. Ещё далее — и исчезнет даже и этот внук-мизантроп...»

Наиболее яркий образ незавершённой поэмы Блока — отец, талантливый, мятущийся, «демонический», вносящий в жизнь ближних муки и хаос, а под конец жизни опустившийся, озлобленный неудачник (первым стимулом к созданию «Возмездия» и явились впечатления от смерти отца поэта — профессора Варшавского университета Александра Львовича Блока). Во многом соответствует эскизному «сюжету будущего романа», набросанному Достоевским, и оставшаяся недорисованной фигура сына, в которой без труда угадывается сам автор.

Замечательно выразителен в поэме исторический фон — характеристика времени, взятого во всемирном масштабе. Истолкованные в символическом плане «природные знаки» — «пожары дымные заката», отмечавшиеся в начале века и А. Белым, «ужасный призрак» кометы Галлея, появившейся в 1910 г., разрушительное землетрясение в Мессине — сочетаются здесь с такими чертами наступившей эпохи, как «неустанный рёв машины, кующей гибель день и ночь» (образ, находивший себе точное соответствие в публицистических статьях того времени о «могущественной индустрии, воспитанной войной и живущей для войны») и «первый взлёт аэроплана» — событие, отразившееся во многих стихах поэта (так, в «Авиаторе» предсказан «грядущих войн ужасный вид: ночной летун во мгле ненастной, земле несущий динамит»).

Глухие отголоски всё убыстряющегося исторического потока начинают ощущаться уже и в судьбе изображённой в поэме дворянской семьи (в ней запечатлены многие черты Бекетовых), а впереди Блок предвидит трагический поворот русской жизни:

Так неожиданно сурова
И вечных перемен полна;
Как вешняя река, она
Внезапно тронуться готова,

На льдины льдины громоздить
И на пути своём крушить
Виновных, как и невиновных,
И нечиновных, как чиновных...

«Неизвестное приближается, и приближение его чувствуют бессознательно все», — объяснял Блок смысл своей пьесы «Роза и Крест» (1912—1913), в которой из французской истории Средних веков выбрано, как позднее определил сам автор, «время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1915 год».

Как ночь тревожна! Воздух напряжён,
Как будто в нём — полёт стрелы жужжащей... —

говорит один из героев пьесы.

«Страшный мир». Тревожным ожиданием «неизвестного», ощущением трагически нарастающего в мире напряжения проникнуты и стихи сборника «Ночные часы» (1911). Вошедшие в собрание сочинений поэта, выпущенное символистским издательством «Музагет» в 1911—1912 гг., в виде заключительного, третьего тома, они явились вершиной лирики Блока. Здесь запечатлены итоги пройденного им пути, который, как писал поэт А. Белому 6 июня 1911 г., привёл «к рождению человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру». В годы общественной реакции, когда, по свидетельству современницы Н. Я. Мандельштам, значительной части интеллигенции были свойственны «снисходительность к себе, отсутствие критериев и не покидавшая никого жажда счастья», позиция поэта резко выделялась своим «морализмом», который, как писал в рецензии на «Ночные часы» Николай Гумилёв, «придаёт поэзии Блока впечатление какой-то особенной... шиллеровской человечности».

■ В речи «О современном состоянии символизма» (1910), полемизируя с некоторыми новыми литературными течениями (в первую очередь с акмеизмом), Блок говорил: «...нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, — а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком» (образ, выражавший смутную и противоречивую атмосферу эпохи революции и сменившей её реакции).

«Страшный мир», как назван один из важнейших циклов поэта, — это не только окружающая объективная реальность, ото-

бразившаяся в знаменитых стихах «На железной дороге», «Поздней осенью из гавани...» и др. В лирике Блока преобладает «ландшафт» современной души, беспощадно правдивый, во многом исповедально окрашенный. Брюсов писал, что Блок «с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души». Сам поэт впоследствии с явным сочувствием отмечал «глубокую мысль» близкого ему писателя — Аполлона Григорьева: «Если... идеалы подорваны и между тем душа не в силах помириться с неправдою жизни... то единственным выходом для музы поэта будет беспощадно ироническая казнь, обращающаяся и на самого себя, поколику в его собственную натуру въелась эта неправда...»

Само выражение «страшный мир» впервые возникает в «песнях личных» (как ни условно их отделение в блоковской лирике от «объективных»):

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нём — твоих поцелуев бред,
Тёмный морок цыганских песен,
Торопливый полёт комет!
(«Чёрный Ворон в сумраке снежном...»)

Стихотворение «На островах» начинается полной поэзии картиной любовного свидания:

Вновь оснежённые колонны,
Елагин мост и два огня.
И голос женщины влюблённый.
И хруст песка и храп коня.

Но вскоре обнаруживается, что и любовь «обезображена», подлинное чувство подменено «обрядом», низведённым почти до автоматизма, холодного расчёта:

...С постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра,
Безлюдность низких островов.

А в стихотворении «Унижение» смелая метафора (эшафот, шествие на казнь) беспощадно характеризует сцены продажной любви, усиливаясь выразительной звукописью, достигающей высокого драматизма: «Жёлтый Зимний Закат За окном... на каЗнь

осуждённых поведут на Закате таком... Только губы с Запёкшейся кровью / на иконе твоей Золотой — / разве это мы Звали любовью? — / преломились безумной чертой?»

«...**Моя тема, тема о России...**». Но блоковский «морализм» проявляется не только в самом суровом суде над современным человеком (и в первую очередь над самим собой, например, в цикле «Жизнь моего приятеля»), но и в тех *«добре и свете»*, которые пробиваются сквозь *«угрюмство»* его лирики.

В своём отзыве на «Ночные часы» один из крупнейших символистов Вяч. Иванов, говоря о трагизме многих стихов сборника, заключал: «Но сколь ни болезненны эти переживания, они, в отличие от прежней безнадёжности, несут в себе, как нам кажется, здоровое семя. Это семя — страстная волнующая религиозная любовь к родине».

Родина для Блока — «огромное, родное, дышащее существо», как он сказал в одной незавершённой статье. Облик России, картины родной земли, при первых обращениях поэта к этой теме ещё не лишённые налёта стилизации («Русь»), становятся всё более выразительными, проникновенными, лаконично простыми:

Опять, как в годы золотые,
Три стёртых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слёзы первые любви!

(«Россия»)

В стихотворении «Осенний день» скупыми, безошибочно отобранными штрихами рисуется родимый пейзаж, нарастает взволнованность и музыкальность стиха: сначала еле заметная, ненавязчивая аллитерация («Мы взором пристальным слЕдим за Лётом журавЛиным... Летят, Летят косым угЛом...») сменяется глубоко эмоциональными повторами и параллелизмами, близкими народным песням и плачам: «Вожак звенит и плачет... О чём звенит, о чём, о чём... И низких нищих деревень не счесть, не смерить оком... О, нищая моя страна... О, бедная моя жена...»

Родина всё теснее связывается в восприятии поэта с драматическими судьбами людей и его самого.

Россия-мать, как птица, тужит
О детях; но её судьба,
Чтоб их терзали ястреба, —

предсказывается в первой же главе «Возмездия» судьба героев поэмы, а вся Россия уподоблена спящей красавице, околдованной тёмной силой:

Она казалась полной сил,
Которые рукой железной
Зажаты в узел бесполезный...

Трагически завершается судьба героини стихотворения «На железной дороге» (1910), чья «мчалась юность бесполезная, в пустых мечтах изнемогая» (любопытно совпадение эпитетов). Привычные станционные будни, примелькавшиеся подробности (цвет вагонов разного класса) претворены поэтом в грандиозную метафору русской жизни с её тупиками и резкими социальными контрастами:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали жёлтые и синие;
В зелёных плакали и пели.

В какой-то мере с гибелью безвестной самоубийцы переключается и, казалось бы, бесконечно далёкая от неё судьба знаменитой актрисы, которую, по убеждению Блока, тоже окружало равнодушие («Пришла порою полуночной на крайний полюс, в мёртвый край... Но было тихо в нашем склепе...»):

Что в ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала от нас?
Не знаем. Умер вешний голос,
Погасли звёзды синих глаз.
(«На смерть Комиссаржевской»)

При этом образ самой родины у Блока совсем не идилличен. Россия, народ воспринимаются им как могучая, богатая жизненными силами, но и загадочная стихия, таящая в себе самые разные возможности. «Голос черни многострунный», который упо-

мянут в стихах, написанных в дни первой русской революции, «вися над городом всемирным...» (1905), одновременно привлекает и настораживает, порой даже страшит поэта.

Образ блоковской России отнюдь не иконописен. Её черты до крайности противоречивы: «Дико глядится лицо онемелое, очи татарские мечут огни» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»). В её прошлом — «царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма». В настоящем — душное затишье, когда страна, по предчувствию поэта (высказанному в статье «Пламень»), «вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной».

- Проследите изменение и обогащение образа России в творчестве поэта — от стихов «Осенняя воля» и «Русь» до цикла «Родина», вошедшего в третий том собрания сочинений Блока.

«Соловьиный сад». Соблазн благополучного существования, покоя, уюта, личного счастья в пору, когда революционная, сулившая освобождение буря миновала и опять «мужик поплёлся бороздою сырой и чёрной», страстно отвергается Блоком («Так. Буря этих лет прошла...», «Да. Так диктует вдохновение...» и др.). Заноса в дневник отзыв о себе как о человеке, который, по словам З. Гиппиус, «думал больше о правде, чем о счастье», Блок замечает: «Я и теперь не жду его, Бог с ним, оно — не человеческое».

Показательна история поэмы «Соловьиный сад». Бурное увлечение актрисой Л. А. Дельмас было впоследствии отнесено поэтом к значительнейшим событиям своей жизни, когда он, по собственному признанию, слепо отдался стихии. «Сколько счастья было у меня с этой женщиной!» — говорится в его дневнике. В поэме, созданной вскоре после посвящённого актрисе цикла стихов «Кармен» (1914), поначалу рисуется идиллия: в соловьином саду, куда «не доносятся жизни проклятья», герой, дотоле занятый тяжёлым, однообразным трудом, обретает любовь — «чуждый край незнакомого счастья».

Однако вскоре возникают тревожные, предостерегающие ноты:

Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи.

Героя начинает мучительно, как голос совести, преследовать воспоминание об оставленной за стенами сада жизни во всей её простоте и даже подчёркнутой неказистости:

И вступившая в пенье тревога
Рокот волн до меня донесла...

(Строки, близкие сказанному в «Ночной Фиалке»: «Слышу, слышу сквозь сон за стенами раскаты... будто дальний прибой...»)

Вдруг — виденье, большая дорога
И усталая поступь осла...

...Крик осла был протяжен и долог,
Проникал в мою душу, как стон...

И хотя образ возлюбленной до конца остаётся прекрасным («Спит она, улыбаясь, как дети... Как под утренним сумраком чарым лик, прозрачный от страсти, красив!..»), герой возвращается к морю, которое в блоковской символике обычно означает подлинную жизнь, народ, историю.

Пафос поэмы явственно перекликается со сказанным в блоковском письме (6 мая 1914 г.) к Л. А. Дельмас (по её свидетельству, эта книга была подарена ей с надписью: «Той, которая поёт в соловьином саду»): «...искусство там, где есть ущерб, потеря, страдание, холод. Эта мысль стережёт всегда и мучает всегда, кроме коротких минут, когда я умею в Вас погрузиться и забыть всё — до последней мысли». (Снова тема, возникшая ещё в давних стихах: «И обречённых вереница передо мной всегда стоит».)

- Что такое соловьиный сад в одноимённой поэме — простой «соблазн», «змеиный рай» (слова из другого произведения Блока) или образ счастья, которое представляется автору морально невозможным в окружающем «страшном мире»?

Накануне революции. В годы Первой мировой войны трагизм блоковского мировосприятия достиг своей кульминации. Поэт задолго предчувствовал, как он писал матери из-за границы в 1911 г., «приготовление этой войны, от которой несёт не только кровью и дымом, но и какой-то франко-немецкой коммерческой пошлостью». Его глубоко потряс шовинистический угар, охвативший значительную часть общества во всех странах:



Обложка издания поэмы
А. Блока «Двенадцать»



Иллюстрация Ю. Анненкова
к поэме «Двенадцать»

Вот — свершилось.
Весь мир одичал, и окрест
Ни один не мерцает маяк.
(«Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...»)

А вблизи — всё пусто и немо,
В смертном сне — враги и друзья.
(«Я не предал белое знамя...»)

«Я не понимаю, — писал он дальней родственнице С. Н. Тутолминой 16 января 1916 г., — как ты, например, можешь говорить, что всё хорошо, когда наша родина, может быть, на краю гибели, когда социальный вопрос так обострён во всём мире, когда нет общества, государства, семьи, личности, где было бы хоть сравнительно благополучно».

Полно отчаяния и боли за родину написанное в том же году стихотворение «Коршун»:

Идут века, шумит война,
Встаёт мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

«кающимся барином», это в сущности указывало на высокую традицию, которой он следовал, ведь точно так же называли Льва Толстого после его духовного кризиса. И многие мучившие Толстого мысли о беспечальной барской жизни в Ясной Поляне очень близки блоковским воспоминаниям о юности: «...я любил прогарцевать по убогой деревне на красивой лошади; я любил спросить дорогу, которую знал и без того, у бедного мужика, чтобы „пофорсить“... Всё это *знала* беднота... Знала, что барин — молодой, конь статный, улыбка приятная, что у него невеста хороша и что оба — господа. А господам — приятные они или нет, — стой, погоди, ужотка покажем».

Размышления же в блоковской статье о том, что «мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов?» («Интеллигенция и Революция»), созвучны монологу Пети Трофимова в чеховском «Вишнёвом саде»: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

Пользуясь давними словами самого Блока из его послания «Вячеславу Иванову» (1912), можно сказать, что поэму «Двенадцать» (1918) ему «диктовала восстанья страшная душа» — стихия, которой он, по собственному признанию, отдался («Записка о „Двенадцати“»). С бесстрашной искренностью выразилось его уmonoстроение этой поры в стихотворном послании «З. Гиппиус» (1918):

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал...

Ставшие будничными для тогдашнего Петрограда события и обстановка: вьюжный ветер, опасливые редкие прохожие, красногвардейский патруль — у Блока в «Двенадцати» всё явственнее приобретают символический смысл этого «многопенного вала», стихии, разгулявшейся «на всём божьем свете». Несколько лет спустя поэт сравнил происшедшее в России с началом новой эры, когда тоже, по его словам, «мир, как и у нас в Европе, был расколот прежде всего пополам: старая половина таяла, умирала и погружалась в тень, новая вступала в историю с варварской дикостью, с гениальной яростью». Подобный раскол живо ощущим и в поэме.



Поэма «Двенадцать».

Гравюра Н. Дмитриевского. 1926 г.



Поэма «Двенадцать».

Гравюра Н. Дмитриевского. 1926 г.

К «старой половине», изображённой в первой главе, а затем почти целиком «истаявшей» или сметённой «ветром» — историей, Блок относится с такой же недоброй насмешкой, как и красногвардейцы («Что нынче невесёлый, товарищ поп?» и т. п.). Однако и «новую» поэт не идеализирует. Двенадцать красногвардейцев сродни тем, кто, как было сказано в блоковских стихах ещё накануне революции 1905 г., «поднимались из тьмы погребов», неся с собою «слова незнакомых наречий». Их облик и повадки непривычны и даже отпугивают («На спину б надо бубновый туз!» — знак отверженности). «Слова» изобилуют грубым просторечием и руганью, мысли и побуждения нередко изменны: не без зависти говорят двенадцать о своём бывшем товарище, удачливом в житейских и любовных делах Ваньке, да и сами не прочь «позабавиться»: «Отпирайте этажи, / Нынче будут грабежи! / Отмыкайте погреба...»

Сама гибель Ванькиной возлюбленной Катки от их пули выглядит случайной лишь внешне: как было предсказано в «Возмездии», разбушевавшаяся река (символ русской жизни, истории) не щадила даже невинных (в это же время было разграблено и сожжено блоковское Шахматово).

И хотя тогда поэт укорял тех, которые, по его выражению, «не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами», сам он как раз одну из таких «гримас» сделал фабульным центром своей поэмы. И в этом был глубокий смысл.

Несколькими годами ранее Блок писал об одном предполагавшемся издании: «...нечего совать детям непременно *все* русские сказки; если не умеете объяснить в них совсем ничего, не давайте злобных и жестоких; но если умеете хоть немного, откройте в этой жестокости хоть её *несчастную* униженную сторону...» Вот она-то и раскрыта в образе Петрухи с его обманутой любовью и ревностью («Помнишь, Катя, офицера» — возможно, что и здесь, как в стихотворении «На железной дороге», слышится мотив толстовского романа: роль Нехлюдова в «падении» Катюши Масловой).

Петруха не только обрисован подробнее всех остальных героев, но в его страдальческих признаниях, в оплакивании Катюхи есть нечто родственное интимной лирике самого поэта: «Страстная, безбожная, пустая, / Незабвенная, прости меня!» («Перед судом»). За кровавой «гримасой» обнаруживается страдающее человеческое лицо «бедного убийцы», что побудило поэта М. А. Волошина назвать блоковскую поэму «милосердной предстательницей за тёмную и заблудшую душу русской разиновщины».



Поэма «Двенадцать».
Рисунок Ю. Анненкова. 1918 г.



Поэма «Двенадцать».
Рисунок Ю. Анненкова. 1918 г.

Однако замысел Блока был ещё более смелым, можно сказать, отчаянно-дерзким. В той же, ещё дореволюционной записи о жестокости русских сказок говорилось: «...если же умеете больше, покажите в ней *творческое*, откройте сторону могучей силы и воли, которая *только* не знает способа применить себя и „переливается по жилочкам“. Вот задача, на которую стоит потратить силы...»

Подобный замысел привлёк его и в послеоктябрьские дни. Их «гримасы» казались ему всё же второстепенными по сравнению с «октябрьским величием» — открытием «русла» для прозябавшей донныне могучей силы и воли. Обыденный проход красногвардейцев по Петрограду приобретает черты величавости. Резко меняется лексическая окраска повествования: «В очи бьётся / Красный флаг. / Раздаётся / Мерный шаг... / ...Вдаль идут державным шагом... / ...Так идут державным шагом».

Однако было бы упрощением увидеть в финале некий апофеоз революции. Уже одно то, что от героев «не отстаёт» пёс, ранее казавшийся безраздельно принадлежащим «старой половине», «старому миру», заставляет подозревать, что теперь он символизирует и то тёмное, что поныне отягощает души и совесть. «Человек с пробудившимся социальным инстинктом, — писал Блок позже, — ещё не целый человек... ибо в составе его души есть ещё сонные, неразбуженные или омертвевшие, а потому — легко уязвимые части».

«Неразбуженность» и «уязвимость» героев поэмы сказываются и в совершённом ими убийстве, и в постоянном нарочитом богохульстве («Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста! Тра-та-та!», где последнее выражение — явный эвфемизм, заменяющий грязное ругательство), и, наконец, в непонимании истинного смысла происходящего, совершаемого ими самими. Это символически выражено в том, что им остаётся невидим возникший за бушующей вьюгой Христос — будущее, противостоящее «старому миру» (и даже сама рифмовка резко сталкивает полярные начала: пёс — Христос).

Образ Христа и раньше возникал в поэзии Блока, например в стихотворениях «Сон» (1910), в котором звучит пророчество о скором Страшном суде («И Он идёт из дымной дали; и ангелы с мечами — с Ним...»), и «Когда в листе сырой и ржавой...» (1907), где поэт, как бы сораспинаясь вместе со страдающей родиной, молит:



Поэма «Двенадцать».
Рисунок Н. Альтмана. 1959 г.



Поэма «Двенадцать».
Рисунок Н. Альтмана. 1959 г.

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой — будет ли причален
К моей распятой высоте?

- Как понять слова М. Горького, что «Двенадцать» — «произведение, не позволяющее рассматривать себя с точки зрения хулы и хвалы действительности»?
- Соотносится ли с этой поэмой сказанное Блоком в послании «З. Гиппиус»?

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал.
...И вдали я вижу море, море,
Исполинский очерк новых стран.

- Сопоставьте с этим стихи Бориса Пастернака:

Блок ждал этой бури и встряски.
Её огневые штрихи
Боязнью и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи.

И поэма Блока вдохновлена страстной надеждой, что спасительный «чёлн» всё же причалит к «распятой» стране, — иными словами, что справедливость и правда восторжествуют, пройдя через самые страшные испытания.

В предыдущих главах поэмы как олицетворение разбушевавшейся стихии сменяют друг друга суматошливый уличный гомон, грубоватый просторечный говор, митинговые выкрики и лозунги, разбитные частушки, надрывная, покаянная исповедь Петрухи. Последняя же строфа, повествующая о явлении Христа, замыкает всю эту пестроту высоким лирическим строем.

К поэме «Двенадцать» тесно примыкает стихотворение «Скифы» (1918), где рисуется фантастическая картина того возмездия, которое может постигнуть, по мысли автора, Западную Европу, если она алчно посягнёт на «обливающуюся чёрной кровью» Россию.

О том, насколько полно и верно отразилась в последних произведениях Блока Октябрьская революция, много спорили и, наверное, ещё долго будут спорить. Сам же поэт выразился в поэме «Двенадцать» во всей своей «шиллеровской человечности», во всём благородстве и — вместе с тем — наивности. Надежды, возлагавшиеся им на революцию, оказались явно максималистскими и несбыточными. «Что же задумано? — говорится в «Интеллигенции и Революции». — *Переделать всё*. Устроить так, чтобы всё стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, весёлой и прекрасной жизнью... Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: всё или ничего...»

И в той же статье есть слова, которые оказались пророческими по отношению к судьбе самого их автора: «Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были».

Последние годы. «*Но не эти дни мы звали...*». Блок мог ещё какое-то время мириться со стихийными эксцессами, однако превращение насилия в узаконенный обиход и быстрое освоение большевистским государством прежнего бюрократического наследия отталкивали его. «...Они стали другими, — говорил он о большевиках уже в середине 1918 г., по воспоминаниям поэта В. Зоргенфрея, — пережив победу, они не те, что были раньше».

С энтузиазмом приняв после Октября участие в разнообразных культурных начинаниях, Блок затем стал всё больше тяготиться и бесконечными заседаниями, и канцелярской волокитой, и бес-



Поэма «Двенадцать».
Гравюра В. Масютин. 1921 г.



Поэма «Двенадцать».
Гравюра В. Масютин. 1921 г.

церемонным вмешательством «вышестоящих» лиц. Его возраставшие опасения за положение искусства, которому, по его язвительному выражению, хотя и позволяют существовать «только в попонке и на ленточке», были открыто высказаны в речи о Пушкине «О назначении поэта» (1921): «Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни... Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на её тайную свободу и препятствуя ей выполнять её таинственное назначение».

В последнем стихотворении Блока «Пушкинскому дому» (1921) с полной определённой проявилось его разочарование в происходящем:

Что́ за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.

Сказанное в блоковской речи: «...Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» — горестно перекликается



Поэма «Двенадцать».
Гравюра Н. Купреянова. 1921



Поэма «Двенадцать».
Гравюра А. Гончарова. 1974

со словами одного из предсмертных писем поэта Б. А. Садовскому (9 апреля 1921 г.): «...просто задыхаюсь иногда». Он ещё в феврале 1919 г. писал Н. А. Нолле-Коган, что живёт, «чувствуя всё время (каждый день) мундштук во рту (воинская повинность, обыски, Гороховая, регистрации, категории, удостоверения, дрова, папиросы, „культурно-просветительная“ деятельность)».

Весьма показательно, что как постылые «удила» им ощущались уже не только всевозможные бытовые трудности, не только арест и пребывание, хотя и недолгое, в камере на Гороховой улице, но и «культурно-просветительная» (очень выразительные кавычки!) деятельность.

Весной 1921 г. Блок смертельно заболел. Все попытки добиться разрешения на его выезд для лечения за границу остались безрезультатными. 7 августа он умер и был похоронен при большом стечении народа. Смерть Блока была воспринята многими современниками как конец целой поэтической эпохи.

- Сравните высказывание М. Горького о Блоке как о «человеке бесстрашной искренности» (такое же определение есть и в статье Валерия Брюсова) и Анны Ахматовой — как о «трагическом теноре эпохи».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Истоки символизма в творчестве

Образ Вечной Женственности

Урбанизм поэзии

Сквозной образ «страшного мира» и «возмездия»

Поэт и время: поэтическое новаторство в поэме «Двенадцать»

Размышляем о прочитанном



1. Кто из поэтов XIX в. оказал наибольшее влияние на Блока, особенно в ранний период его творчества?
2. Назовите стихи Блока, посвящённые родной стране. Что в них общего? Сравните их с произведениями русских поэтов XIX в., также посвящёнными родине. В чём своеобразие блоковской лирики в раскрытии темы России?
3. Что давало основание исследователям творчества Блока говорить о появлении в его ранних произведениях темы человеческих страданий? Назовите конкретные произведения, в которых эта тема получила отражение. Присутствует ли в них мистическая символика?
4. Какие художественные приёмы Блока помогают нам зрительно представить образ Незнакомки? Приведите примеры из стихотворения.
5. Определите зрительные и звуковые контрасты в «Незнакомке». Как вы думаете, почему Блок несколько раз повторяет в стихотворении одну и ту же фразу? С помощью каких приёмов Блок передаёт контрастность образов в стихотворении?
6. Какими художественными средствами Блок передал многоголосие революционной эпохи, мировосприятие и свободу человека улицы? Подумайте, есть ли в поэме главный герой. Определите роль повествователя в поэме «Двенадцать».

Творческие задания



1. Верно ли понимали творчество Блока некоторые современники, резко противопоставлявшие поэму «Двенадцать» всему его творчеству как измену прежним идеалам? «Как бесконечно жаль, что Вы не остались за оградой „высокой и длинной“, — писали ему, например, две девушки, «влюблённые», по их уверениям, в его прежние стихи, цитируя строку из «Соловьёного сада». Объясните, чем вызваны эти суждения читательниц Блока.

2. Сравните стихи символистов и «Стихи о Прекрасной Даме» Блока. Что в них общего? Какие черты поэтического стиля Блока делают его стихи отличными от произведений поэтов-символистов?
3. В Брюсов в рецензии на один из ранних поэтических сборников Блока писал: «А. Блок... поэт дня, а не ночи, поэт красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания. Он только там глубок и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы». Согласны ли вы с этой оценкой? Аргументируйте свой ответ наблюдением над художественным своеобразием «Стихов о Прекрасной Даме».
4. Определите, при помощи каких художественных приёмов Блок передал революционную бурю в России («Двенадцать»). Как контрастность образов, смена, перебив стихотворных ритмов помогли поэту воссоздать подлинность революционных событий в Петрограде? Ответ аргументируйте цитатами из поэмы. Охарактеризуйте художественную роль в произведении сквозных образов ветра, снежной вьюги, раскройте символику цветowych эпитетов. Рассмотрите иллюстрации художников Ю. Анненского, Н. Дмитриевского, Н. Альтмана к поэме «Двенадцать». Кто из художников, на ваш взгляд, наиболее точно передал атмосферу бури, вьюги революционной России, нашедшей отражение в поэме? Подготовьте сообщение на эту тему.

Слово в художественном произведении



1. Проследите, как меняется инструментовка строк в строфах произведения. Какие звуки помогают нам зрительно представить образ Незнакомки и обстановку, которая её окружает? Сравните лексику, к которой прибегает поэт, в первых строфах стихотворения и в двух заключительных.
2. Сравните изменение цветowych эпитетов в «Стихах о Прекрасной Даме» и в таких произведениях, как «Фабрика», «Из газет», «Митинг», «Сытые», «Довольным», «Незнакомка». Что вы можете сказать об эволюции символики цвета в поэтике Блока?

Темы сочинений



1. Лирика любви в ранних произведениях Блока («Стихи о Прекрасной Даме»).
2. Образ родины в произведениях Александра Блока («Осенняя воля», «Русь», «Россия»).
3. Стихотворения А. Блока как отражение его души.
4. Борьба двух миров в поэме А. Блока «Двенадцать».

Тема реферата



Блок и символизм.

Проект



Блок — наследник гуманистической традиции русской поэзии (Пушкин, Лермонтов, Некрасов). (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



- **Горелов Анат.** Гроза над соловьиным садом: Александр Блок. — 2-е изд., доп. — М., 1973.
В книге подробно прослеживается сложнейший, драматический творческий путь поэта в его связях с современностью, с русской классической литературой прошлого.
- **Долгополов Л. К.** Александр Блок: Личность и творчество. — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1980.
На обложке книги — силуэт её героя. Это вроде бы намёк на то, что сравнительно небольшие размеры работы не позволяют нарисовать подробный портрет Блока. Однако, отказываясь от частностей, автор скупыми, но точными штрихами очерчивает личность поэта и оригинально трактует его произведения.
- **Лесневский С.** «Путь, открытый взорам». Московская земля в жизни Александра Блока. — М., 1980.
Книга посвящена раннему периоду жизни и творчества поэта — 1880—1905 гг. — и преимущественно сосредоточивает внимание читателя на том воздействии, которое оказали на Блока русская природа, русская деревня и богатая культурная жизнь Москвы рубежа XIX—XX вв.
- **Турков А.** Александр Блок. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1981. — (Серия «Жизнь замечательных людей»)
Образ поэта, его жизнь и творчество предстают в этой книге на пёстром и драматическом фоне тогдашней современности, среди друзей и противников.
- **Александр Блок:** Новые материалы и исследования: В 5 т. — М., 1980—1993.
Книга интересна новым взглядом на творчество Блока, подробным анализом его поэтики.

НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ

- Новокрестьянская поэзия начала XX в. ■ Отличие новокрестьянской поэзии от крестьянской поэзии XIX в.
- Интерес других художественных групп к новокрестьянам.
- Трагическая судьба новокрестьянских поэтов



В середине прошлого столетия, говоря о русской поэзии начала XX в., вскользь упоминали об активном поиске новых форм, о существовании большого количества групп и направлений. Но при этом основное внимание сосредоточивали на обзоре творчества пролетарских поэтов (В. Кириллова, В. Князева, М. Герасимова, Ф. Шкулёва), а затем переходили к обстоятельному анализу поэзии Д. Бедного и В. Маяковского.

В последние годы всё резко изменилось: на страницах литературоведческих изданий (в том числе учебников по литературе) идёт увлечённый разговор о своеобразии художественных миров русских младосимволистов и их старших собратьев, много и подробно пишут об акмеизме и эгофутуризме, но вновь в тени оказывается литературное явление, которое не только было ярким событием в поэзии начала века, но не исчезло и до наших дней, находя и новых читателей, и поэтов, продолжателей песенного настроя, заданного более ста лет назад.

Явление это — новокрестьянская поэзия, представленная именами Николая Клюева (1884—1937), Сергея Есенина (1895—1925), Сергея Клычкова (1889—1937), Александра Ширяевца (1887—1924), Петра Орешина (1887—1938). Но почему же эта поэзия называется новокрестьянской, ведь крестьянская тема в русской литературе ярко и талантливо была начата ещё Алексеем Кольцовым, затем продолжена его земляком Иваном Никитиным? Известны крестьянские стихи Ивана Сурикова и Спиридона Дрожжина. Надо признать, что яркая образность и напевность стиха Алексея Кольцова не были подхвачены и продолжены на столь же высоком художественном уровне. В поэзии Сурикова и его последователей доминирующей стала тема монотонной жалобы, достаточно вспомнить названия суриковских стихотворений: «Ах, нужда ли ты, нужда...», «Эх ты, доля, эх ты, доля...», «Бедность ты, бедность...».

Совсем с иными темами, идеями, интонациями, мелодиями пришли в литературу новокрестьянские поэты. Не жалобы на убо-

гость своей жизни, а гордость за ту многовековую исконную национальную культуру, хранителем которой является крестьянство, зазвучала в их песнях. Мелодии их оказались до боли знакомыми, но, увы, не всякому читателю понятными. Стихи Клюева были щедро украшены символами древнерусской книжности и иконописи, песни Есенина обильно расцвечены рязанскими речениями, стихи Ширяевца пронизаны мотивами волжского песенного фольклора.

Пришедшие в поэзию примерно в одно время олончанин Клюев, рязанец Есенин, певцы Тверского края и Поволжья Клычков и Орешин быстро слышали друг друга. Почти всех их связывала дружба. Но они так и не объединились в организованную группу, у них не было своего особого журнала, они не выступали с совместными декларациями и манифестами. Хотя и были попытки создать для них такую группу. Попытки предпринимались извне. Так, акмеист Сергей Городецкий был инициатором создания группы «Краса», куда, кроме Есенина, Клюева, Клычкова, Ширяевца, намерены были войти писатель Алексей Ремизов и художник Николай Рерих. Группа эта быстро распалась, но сам факт её создания свидетельствовал о том, что новокрестьянскую поэзию всерьёз и на равных восприняли многие истинно талантливые представители русской творческой интеллигенции.

Известно, что революцию крестьянские поэты восприняли с энтузиазмом, посвятив ей своё творчество. Но в послереволюционное время их поэзия оказалась на положении второстепенной, периферийной. Пролетарская поэзия стараниями не в меру ретивых руководителей от литературы была объявлена самой передовой, самой революционной. Началось прославление стального, железного как символа будущей мощи и силы страны. Крестьянские поэты, изначально воспевавшие, поэтизировавшие неразрывную связь человека с миром живой природы, воспротивились культу стали и железа. Они увидели в наступлении паровоза, «чугунки» угрозу не только природе, но и нравственным, этическим ценностям крестьянской жизни. Одним из самых ярких и трагических свидетельств такого сопротивления стал знаменитый есенинский «Сорокоуст». Навсегда в истории русской поэзии останется поэтический образ красногριвого жеребёнка, отчаянно пытающегося обогнать паровоз. Что ж, паровоз в этой гонке победил, но горькое, острое и нежное чувство поэта непобедимо в нашем сознании, нашей памяти. Оно будет жить всегда, не давая угаснуть нашей тревоге за судьбу природы, не позволяя

исчезнуть в наших душах чувству сострадания ко всему живому. Сергей Есенин — самый яркий и самый талантливый представитель новокрестьянской поэзии. Но его талант был настолько мощным, что не позволил поэту остаться в рамках одного направления, он стал поэтом общенациональным, отразив в своём творчестве думы, тревоги, надежды соотечественников разных возрастов, различного социального происхождения и положения. Однако его ощущение трагичности своей судьбы было прежде всего ощущением трагедии русской деревни, русского крестьянства. Он ушёл из жизни, когда наиболее драматические события в судьбе русской деревни только начинались.

Николаю Клюеву, Сергею Клычкову, Петру Орешину суждено было стать современниками и свидетелями ломки традиционных крестьянских устоев. По-разному они переживали эти события, но финал у них был общий. Все они были уничтожены как кулацкие поэты, и затем на долгие годы их имена были вычеркнуты из истории литературы.

- В чём отличие новокрестьянской поэзии от творчества И. Никитина, И. Сурикова и их последователей? Сопоставьте несколько стихотворений Сурикова со стихотворениями Клюева и Есенина. В чём проявилось следование традициям, а в чём вы обнаружили новаторство крестьянских поэтов начала XX в.?
- Как вы думаете, почему поэзия Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова вызвала живой интерес писателя Алексея Ремизова и художника Николая Рериха?



НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ КЛЮЕВ

(1884—1937)

- Духовные и поэтические истоки. Н. Клюев и А. Блок. ■ Литературное признание. Н. Клюев и С. Есенин. ■ В спорах с пролетарской поэзией. ■ Поэмы «Погорельщина» и «Песнь о Великой Матери»

Духовные и поэтические истоки. Николай Алексеевич Клюев родился 10 октября 1884 г. в деревне Коштуге Коштугской

волости Вытегорского уезда Олонецкой губернии (ныне Вытегорский район Вологодской области). В разное время в автобиографических заметках, письмах, устных рассказах поэт любил подчёркивать, что в роду его было немало людей недюжинных, даровитых, артистических от природы. Так, он вспоминал о своём деду со стороны отца: «Говаривал ещё мой покойный тятенька, что его отец, а мой дед, медвежьей пляской сыт был. Водил он медведя по ярмаркам, на сопели играл, а косматый умник под сопель шиком ходил. В Кирилловской стороне до двухсот целковых деду за год приносили. Так мой дед Тимофей и жил... Разоренье и смерть дедова от указа пришли. Вышел указ медведей-плясунов в уездное управление для казни доставить... Долго ещё висела шкура кормильца на стене в дедовой повалуше, пока время не истёрло её в прах. Но сопель медвежья жива, жалкует она в моих песнях, рассыпается золотой зернью, аукает в сердце моём, в моих снах и созвучиях».

Но чаще других Клюев вспоминает свою мать Прасковью Дмитриевну. Родом она была из Заонежья, из семьи старообрядцев. Мать знала множество народных песен, духовных стихов, обладала незаурядным даром вопленицы-импровизатора. «Грамоте, песенному складу и всякой словесной мудрости обязан своей покойной матери, память о которой я чту слёзно, даже до смерти», — признавался поэт. Почитание матери Клюев пронёс через всю жизнь. Уже на последнем этапе своего крёстного пути он постоянно возвращается в воспоминаниях и размышлениях к образу самого дорогого ему человека. Так, в августе 1936 г. ссыльный поэт пишет из Томска В. Н. Горбачёвой (жене поэта Сергея Клычкова): «Посещение прекрасной нагорной церкви 18-го века с редкими образами для ссыльного — чудовищное преступление. Не знаю, в теле или без тела, наяву или во сне, но мне в этой церкви — на фоне северной резьбы и живописи — несколько раз являлась моя покойная мать, — вся, как лебединое пёрышко, в синеватых радугах, утешала меня и утирала мои слёзы...» Прасковье Дмитриевне поэт посвятил одно из лучших своих произведений — стихотворный цикл «Избяные песни». Поэма «Заозёрье» также посвящена памяти матери.

Будучи уже известным поэтом, Клюев неоднократно напоминал о древности своего старообрядческого крестьянского рода, возводя истоки свои, и кровные, и духовные, и литературные, к неистовому протопопу Аввакуму:

Когда свяжу свою вязанку
Сосновых слов, медвежьих дум?
«К костру готовьтесь спозаранку», —
Гремел мой прадед Аввакум!

Конечно же, нельзя рассказы Ключева о своей жизни, о родне воспринимать как достоверные, фактические, детально точные. В них много поэтически-легендарного, вымышленного. Поэт творит художественный образ своих предков, как, впрочем, и свой собственный. Но это не было просто желанием приукрасить свою биографию. Нет. В этом, казалось бы, индивидуальном, ключевском стремлении проявилась одна из тенденций, характерных для крестьянской поэзии в целом. До Ключева в русской литературе была уже чётко определившаяся, сложившаяся крестьянская традиция. Но крестьянские поэты второй половины XIX в. чаще всего выступали выразителями угнетённого состояния самого многочисленного сословия России. Скорбь и грусть — основные мотивы их творчества. А уроженец северного Олонецкого края Николай Ключев вошёл в русскую поэзию с другим мироощущением, с другой интонацией. Впрочем, вошёл-то он и не так уж дерзко, как может показаться читателю, знающему зрелые ключевские стихотворения и поэмы. Его первые публикации (стихотворения «Не сбылись радужные грёзы...», «Широко необъятное поле...» в альманахе «Новые поэты», 1904) не отличались оригинальностью, не выделялись среди множества неонароднических стихотворных вариаций предреволюционного времени. Пока было явно лишь одно — молодой поэт не собирается петь грустную песню о тяжкой доле, что делали его литературные отцы — крестьянские поэты XIX в.:

Но не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землёй пролетит.

Бунтарский облик лирического героя этих строк совпадал в то время с обликом автора. Начинающий поэт активно сотрудничает с революционными организациями народнической и эсеровской ориентации. Как установили биографы, «в 1905 году Ключев был привлечён Московским жандармским управлением к дознанию по делу о распространении среди служащих станции Куско-

во Московско-Нижегородской железной дороги прокламаций революционного содержания.

В начале 1906 года он был арестован за агитационную деятельность в Вытегре и окрестных сёлах. Около полугода он провёл в тюрьме, сначала в Вытегорской (Клюев называет её острогом), а затем в губернской, в Петрозаводске». «Впервые я сидел в остроге 18 лет от роду (Клюев вновь творит легенду — на самом деле ему тогда было уже за двадцать. — В. Ж.), безусый, тоненький, голосок с серебряной трещинкой. Начальство почитало меня опасным и тайным. Когда перевозили из острога в губернскую тюрьму, то заковали меня в ножные кандалы. Плакал я, на цепи свои глядя. Через годы память о них сердце моё глохнет». Но, говоря о бунтарских настроениях молодого Клюева, надо помнить о своеобразии его революционности. Помнить, что она была тесно связана с религиозными представлениями, идеей христианской жертвенности, страдания за «братьев» и «сестёр»:

Я надену чёрную рубаху
И вослед за мутным фонарём
По камням двора пройду на плаху
С молчаливо-ласковым лицом.

Агитационная деятельность и тюремное заключение не могли не отразиться в стихах артистически-впечатлительного молодого человека. Одно из таких отражений — стихотворение «Прогулка» (1907). Оно напоминает народные «тюремные» песни по сюжету и по эмоциональному настрою, а конкретнее — созданную по фольклорным образцам и затем вошедшую в народный песенный репертуар лермонтовскую «Соседку». Напоминает, но, конечно же, не повторяет.

В клюевском стихотворении — характерные приметы нового времени. Девушка, которую случайно видит в окне лирический герой, не вольная красавица, возбуждающая мечту о свободе, желание вырваться из острога, а заточённая в одиночку страдалица. Бледное лицо подвижницы волнует воображение автора. И если в этом стихотворении поэт всё же отдаёт дань традиции «тюремных» песен: герой уносится в мечтах на свободу вместе с девушкой, то в стихотворении «Ты всё келейнее и строже...» (1908) идея «гогофской» жертвенности становится основной. Здесь героиня сознательно идёт своим тернистым путём, зная его печальный исход:

И косы пепельные глаже,
Чем раньше, стягиваешь ты,
Глухая мать сидит за пряжей —
На поминальные холсты.

Вероятнее всего, образ девушки-революционерки, «сестры» в поэзии Клюева не был отвлечённо-обобщённым, а имел конкретную биографическую основу.

Одним из его прототипов стала Елена Добролюбова, сестра известного в начале века поэта-символиста, ушедшего «в народ», Александра Добролюбова. Ей Клюев посвящает несколько стихотворений, написанных в 1906—1908 гг. Е. М. Добролюбова наверняка рассказывала Клюеву о своей сестре Марии, умершей вскоре после освобождения из тульской тюрьмы, в которую была заключена за революционную пропаганду. Похоже, что факты судьбы сестёр Добролюбовых нашли поэтическое преломление в стихах:

Жених, с простреленною грудью,
Сестра, погибшая в бою, —
Все по вечернему безлюдью
Сойдутся в хижину твою.

Николай Клюев и Александр Блок. Большим событием в жизни Николая Клюева стало знакомство с Александром Блоком. Их переписка началась в 1907 г. В первых своих письмах, обращённых к известному мастеру, начинающий стихотворец ученически робок, но, поняв, что поэт воспринимает его всерьёз и уважительно, более того, что он сам заинтересован в разговоре с человеком из глубины России, из глубины её народа, Клюев избавляется от робости и ведёт разговор с Блоком уверенно. Убеждённо и страстно спорит с ним, ощущая себя «посвящённым от народа». Клюев пишет Блоку не только о социальном протесте, зреющем в русской деревне, но и о глубинных художественных потенциях народа, о том, что творческие способности крестьянина не могут раскрыться, развиваться в существующих условиях: «Простите мою дерзость, но мне кажется, что если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали бы вашим. Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление». Клюев считал себя вправе так говорить с прославленным поэтом, будучи преемником и продолжателем поэтических традиций северорусских сказителей и во-



Устно сообщено мне
 Сергеем Гариным
 Николаем Клюевым
 Ноябрь — 1912 г.

Н. А. Клюев. Северный пейзаж с часовней. Рисунок.

С дарственной надписью С. А. Гарину. 1912 г.

плениц. Ведь именно в тех краях, поверенным которых он себя ощущал, Гильфердинг записал свод русских былин, братья Соколовы составили собрание сказок, эту землю прославили Крюкова и Кривополенова, Рябинины и Федосова. Письма Клюева произвели сильное впечатление на Блока. «Это документ огромной важности (о современной России — народной, конечно), который ещё и ещё утверждает меня в моих заветных думах и надеждах», — писал он об одном из клюевских писем. Блок неодно-

кратно цитирует письма олонецкого поэта в своих статьях. При его содействии клюевские стихи печатаются в журналах «Золотое руно», «Новая Земля» и в других изданиях. На стихи Клюева обращают внимание столичные поэты. С некоторыми из них ему удаётся познакомиться лично, в том числе с Валерием Брюсовым.

- Сравните два письма Н. А. Клюева к А. А. Блоку (первое написано в октябре 1907 г., двенадцатое отправлено адресату в октябре 1908 г.). Какие изменения за год произошли в отношении Клюева к Блоку? Как изменилась его манера письма? Какие черты полемического публицистического стиля вы можете отметить во втором письме? Какие эстетические и этические позиции отстаивает Н. А. Клюев?

Литературное признание. С предисловием Брюсова в 1911 г. (в выходных данных указан 1912 г.) выходит первый сборник стихов Клюева «Сосен перезвон». Книга была с интересом и одобрением встречена в литературных кругах России. На её выход откликнулись Сергей Городецкий, Николай Гумилёв, другие известные поэты. Стихотворения первой поэтической книжки Клюева поразили читателей своей необычностью, отсутствием нивелирующей индивидуальности упорядоченности ритмов, образов, тропов. Валерий Брюсов, представляя молодого поэта, писал, что его стихи — как дикий лес, который разросся как попало по полянам, по склонам, по оврагам. Ничто в нём не предусмотрено, не предрешено заранее, на каждом шагу неожиданности — то причудливый пень, то давно повалившийся, обросший мхом ствол, то случайная луговина, но в нём есть сила и прелесть свободной жизни... Поэзия Клюева похожа на этот дикий свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Николай Гумилёв в рецензии на «Сосен перезвон» со свойственной ему прозорливостью отметил, что клюевская книжка лишь начало нового, свежего и сильного движения не только в поэзии, но и во всей отечественной культуре: «На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: „Мы предутренние тучи, зори росные весны...“» Гумилёв цитирует строку клюевского стихотворения «Голос из народа» (1910). Стихотворение это можно считать в определённой степени программным. Здесь впервые столь чётко и определённо заявляется неприятие «книжной», «бу-

мажной» литературы, да и в целом культуры, отошедшей от народных истоков, лишившейся животворной связи с существующей параллельно, почти бесписьменно, анонимно, но неистребимо, традиционной крестьянской культурой. В последующие годы эта тема будет одной из главных в клюевской поэзии. Пожалуй, наиболее ярко она выразилась в стихотворении «Вы обещали нам сады...» (1911). Полемический пафос этого произведения подчёркивается тем, что Клюев предпосылает своим стихам тот же эпиграф, что и Константин Бальмонт (к стихотворению «Оттуда»), — строку из Корана «Я обещаю вам сады». Надеясь на то, что его поэзия способна увести человека от проблем, конфликтов, потрясений реальной жизни в возвышенно-прекрасный мир дивных грёз, Бальмонт обещает:

Я призываю вас в страну,
Где нет печали, ни заката,
Я посвящу вас в тишину,
Откуда к бурям нет возврата.

Клюев же убеждён, что жильцы таких садов — «Чума, Увечье, Убийство, Голод и Разврат». Настоящее очищение, по его представлению, в другой, поистине «освежительной» силе — силе, идущей из глубины крестьянского мира, подкрепляемой неразрывной связью с природой и народным укладом жизни, народной моралью и искусством.

Вскормили нас ущелий недра,
Вспоил дождями небосклон,
Мы валуны, седые кедры,
Лесных ключей и сосен звон.

Эти мысли Клюев развивает и в стихотворениях последующих своих сборников «Братские песни» (1912), «Лесные были» (1912).

Николай Клюев и Сергей Есенин. Вести полемику с «бумажными» поэтами Клюеву пришлось чуть ли не в одиночку. И поэтому он с воодушевлением воспринял полученное в начале 1915 г. письмо от начинающего стихотворца из Рязанской губернии:

«Дорогой Николай Алексеевич!

Читал я Ваши стихи, много говорил о Вас с Городецким и не могу не писать Вам. Тем более тогда, когда у нас есть с Вами много общего. Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но

только на своём рязанском языке... Я хотел бы с Вами побеседовать о многом, но ведь „Через быстру реченьку, через тёмный лесок не доходит голосок“».

Так произошло знакомство, пусть пока заочное, Николая Клюева и Сергея Есенина, поэтов, вокруг которых объединились вскоре лучшие литераторы крестьянской направленности. В их поэзии действительно было так много общего, что они, живя в одно время, в одной стране, просто не могли не почувствовать это, не потянуться друг к другу душой. Одной из начальных, родимых примет есенинской поэзии была негромкая, задушевная, но возвышающая идеализация крестьянского быта. Его стихотворение «В хате» («Пахнет рыхлыми драчёнами...») оказалось художественным открытием для русской поэзии. У Клюева же изба становится к тому времени не только символом надёжности и созидательности крестьянского жизненного устройства, но и центром его поэтического мира. В 1915 г. он создаёт одно из лучших своих стихотворений «Рождество избы», в котором процесс строительства крестьянского дома уподобляется акту высокого творчества:



С. А. Есенин и Н. А. Клюев. С фотографии

Тёпел паз, захватисты кокоры,
Крутолоб тесовый шеломок.
Будут рябью писаны подзоры
И лудянкой выпестрен конёк.
По стене, как зернь, пройдут зарубки:
Сукрест, лапки, крапица, рядки,
Чтоб избе-молодке в красной шубке
Явь и сон мерещились — легки.

Объединяла поэтов и песенная, фольклорная стихия, оказавшая решающее влияние на формирование их поэтики. Не случайно многие свои стихи и Клюев, и Есенин называют песнями. Оба сначала овладевают приёмами стилизации «под фольклор», а затем осваивают формы фольклорного поэтического мышления, создавая оригинальные произведения, близкие фольклорным не только по форме, но и по существу мысли, образа, идеи. Общим для них был и интерес к героическим страницам русской истории, легендарным образам богатырей и подвижников.

Клюеву и Есенину был дан поэтический дар создания словесных живописных картин русской природы. В их песенных стихах органично сочетались психологическое состояние человека и эмоциональный настрой пейзажа. Каждый, хотя бы раз читавший есенинские стихи, навсегда запоминает и снежную бахрому на ветках берёзы, и мягкую грусть задремавшей дороги, и капли утренней росы на зарослях крапивы. Клюев же не только мастерски живописует родной северный пейзаж. Он, как потомок неистовых проповедников, негодуяще обличает тех, кто рождён с холодным, равнодушным сердцем, а потому враждебен природе:

В хвойный ладан дохнул папирсой
И плевком незабудку обжёт,
Зарябило слезинками плёсо,
Сединою заиндевел мох...
...Заломила черёмуха руки,
К норке путает след горностаи...
Сын железа и каменной скуки
Попирает берестяный рай.

Но уже в ранних стихах Есенина явно отличие от клюевской поэзии. Есенинский стих более лёгок, подвижен, восприимчив к интонациям быстро меняющегося времени, более открыт к кон-



Николай Клюев. «Сосен перезвон».
Первое издание. Обложка. 1911 г.

такту с другими поэтическими мирами и системами. Это, безусловно, почувствовал Клюев и постарался взять талантливо-го рязанца под своё крыло, предостеречь от влияния «городских» литераторов. Уже в одном из первых своих писем к Есенину «олонецкий ведун» предостерёг юного собрата: «Особенно я боюсь за тебя: ты как куст лесной шипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается. Твоими рыхлыми драчёнами объелись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском. Слова мои оправданы опытом. Ласки поэтов — это не хлеб животный, а „засахаренная крыса“, и рязанцу и олончанину это блюдо по нутру не придёт, и смаковать его нам прямо грешно и безбожно».

После чтения подобных предостережений у современного читателя может возникнуть впечатление, что Клюев был противником цивилизации, городской культуры вообще. Конечно же, это не так. Клюев был человеком широко образованным. Он великолепно знал не только древнерусскую книжность, народное искусство, но и европейскую литературу, живопись, музыку.

Предостерегая Есенина, он опасался потерять талантливого поэта, продолжающего традицию крестьянской культуры, устного народного поэтического творчества. Опасался, что влияние городской поэзии нивелирует его крестьянскую самобытность.

Диапазон есенинского дарования оказался шире пределов, в которых его пытался удержать Клюев. Оба поэта начали это понимать. К середине 1917 г. в их дружеских отношениях наступил период охлаждения. И осенью 1917 г. Клюев публикует стихотворение «Ёлушка-сестрица...», в котором есть строки:

Белый цвет Серёжа,
С Китоврасом схожий,
Разлюбил мой сказ.

Но это было в 1917-м, а в 1915—1916 гг. был пик их творческой дружбы. Клюев и Есенин постоянно появлялись вместе на литературных вечерах, выступали с чтением произведений. Они

привлекают к пропаганде своего литературного направления других талантливых поэтов. «Тем не менее Клюев оставался первым в группе крестьянских поэтов, — свидетельствует в своих воспоминаниях Сергей Городецкий, — группа эта всё росла и крепла. В неё входили кроме Клюева и Есенина... Сергей Клычков и Александр Ширяевец. Все были талантливы, все были объединены системой песенно-былинных образов». Эта группа стала заметным явлением в культурной жизни России. С симпатией и интересом отнеслись к ней представители творческой интеллигенции, увлечённые изучением русской старины, поэтикой древнерусской литературы и традиционного фольклора, магической силой фольклорных образов (писатели Алексей Ремизов, Вячеслав Иванов, художник Николай Рерих). На какое-то время даже произошло объединение их в группу «Краса». В дневнике А. Блока читаем запись: «25 октября 1915 года. Вечер „Краса“ (Клюев, Есенин, Городецкий, Ремизов) — в Тенишевском училище». Это было практически единственное (хотя и получившее большой резонанс) публичное выступление «Красы». Группа распалась, едва возникнув. Вероятно, среди причин этого была и аввакумовская непримиримость Клюева. Городецкий вспоминал: «В общем, „Краса“ просуществовала недолго. Клюев всё больше оттягивал Есенина от меня».

- Продолжите начатое в учебнике сопоставление стихотворения Н. А. Клюева «Рождество избы» с есенинским «В хате». Приведите свои примеры, показывая, какими средствами языка (отбором лексики, ритмом, интонацией) один поэт достигает поэтизации убогого деревенского быта, а другой возвышает эти реалии до уровня символа гармонии мироустройства.

В спорах с пролетарской поэзией. Октябрьская революция застала Клюева в его родных местах, в Вытегре. Революцию он воспринимает с воодушевлением (как и Февральскую), но, как и Есенин, своеобразно, «с крестьянским уклоном», с мечтой о «мужицком рае». В начале 1918 г. поэт вступает в партию большевиков. Ведёт лекционную работу, выступает в Вытегре с чтением революционных стихов. Активная пропаганда революционных идей глубоко религиозным человеком производила особенно сильное впечатление на слушателей. Так, один из них, А. К. Романский, вспоминал: «Всё лето 1919 года я жил в городе Вы-

тегре... Примерно в июне мне пришлось непосредственно слышать выступление Клюева... Однажды расклеенные афиши известили, что в местном театре состоится его выступление. Я пришёл в театр, когда все места в зале были заняты, и оказался в толпе стоящих у бокового выхода, близко к сцене. На ней никого, кроме Клюева, не было, никто не объявлял тему речи. Зал притих. Мне трудно теперь вспомнить, о чём конкретно он тогда говорил, но помню, что революцию он образно сравнивал с женщиной, размашисто шагающей по Руси. Сравнения и сопоставления поэта были неожиданны и своеобразны. Он умел к тому же позировать, привлекать к себе внимание. Как сейчас помню: стоит Клюев, одна рука прижата к сердцу, другая взметнулась вверх, воспалённые глаза сияют. Я никогда до этого не слышал, что могут говорить так горячо и убедительно. Но многие его слова заставляли думать, что Клюев несомненно человек религиозный. Казалось странным, что он мог совмещать в себе, с одной стороны, большие, широкие, современные идеи, а с другой — веру в Бога». Что ж, многим современникам поэта тогда казались несовместимыми вера в Бога и «большие, широкие... идеи». Борцы с «опиумом для народа» быстро разглядели то, что Клюев пропагандирует какую-то «не ту» революцию. Весной 1920 г. его исключают из партии. Почти перестают печатать. Клюев не только стал неугоден своей религиозностью, но и начал раздражать новые литературные власти непримиримым несогласием с самыми революционными, самыми пролетарскими поэтами. Клюев восстаёт против подмены истинной поэзии с высоким смыслом, красивым вымыслом, самоцветным словом лозунгами на злобу дня, сиюминутными агитационными поделками типа шумно-популярной, но потом надёжно забытой пьесы «Марат — друг народа». Обращаясь к известному пролетарскому поэту Владимиру Кириллову, он терпеливо убеждает:

Поэзия, друг, не окурок,
Не Марат, разыгранный понаслышке.
Караван осетинских бурок
Не согреет муз в твоей книжке.

Убегай же, Кириллов, в Кириллов,
К Кириллу — азбучному святому,
Подслушать малиновок переливы,
Припасть к неоплаканному, родному.

Ещё более резок олонекский поэт в споре с Владимиром Маяковским, городская, урбанистическая поэзия которого была чужда Клюеву. Раздражали Клюева чрезмерно смелые эксперименты в области словообразования и ритмики, ломающие песенный лад русского языка.

Но более всего Клюева пугало, что поэзию души, чувства, сердца многие поэты пытались заменить словесной индустриально-идеологической атрибутикой:

Песнотворцу ли радеть о кранах подъёмных,
Прикармливать воронов — стоны молота?
Только в думах поддонных, в сердечных домнах
Выплавится жизни багряное золото.

Клюев вступил в неравный бой. На вышедший в конце 1918 г. (в выходных данных — 1919) его сборник «Медный кит» обрушились защитники пролетарской поэзии. Они язвительно предполагали, что «книга эта издана Петроградским советом, вероятно, с научной целью, чтобы знали, как преломилась современность в голове человека, который отстал от жизни ровно на 30 столетий». Созданные поэтом в 1920-е гг. поэмы «Мать-Суббота», «Заозёрье», «Деревня», с обилием фольклорных мотивов и этнографических подробностей, которые он любовно выписывает, подбирая самые дорогие, самые заветные слова, вызвали противоречивые отклики критиков. Добрые слова о самобытном мастерстве Клюева — поэта, изографа, хранителя дивно украшенного поэтического слова — были сказаны Вс. Рождественским и Вяч. Полонским, некоторыми другими литераторами. Но слов одобрения было мало, очень мало. Много и громко звучали обвинения поэта в приверженности к патриархальному, старому, уходящему. В клюевских живописно-ярких картинах деревенского быта углядели пропаганду кулацких представлений о крестьянской зажиточной жизни.

Поэт пытался восстать против примитивной, вульгарно-классовой оценки его произведений. Он не терял надежды объяснить смысл своего творчества сокрушающим его критикам. В письме, направленном во Всероссийский Союз писателей, Клюев отстаивал правомерность избранного им пути в литературе: «Просвещённым и хорошо грамотным людям давно знаком мой облик художника своих красок и в некотором роде туземной живописи. Это не бравое „так точно“ царских молодцов, не их формы казарменные,

а образы, живущие во мне, заветы Александрии, Корсуня, Киева, Новгорода от внуков Велесовых до Андрея Рублёва, от Даниила Заточника до Посошкова, Фета, Сурикова, Нестерова, Бородина, Есенина. Если средиземные арфы живут в веках, если песни занесённой снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русский берестяной Сирий должен быть ошпан и казнён за свои многопёстрые колдовские свирели — только лишь потому, что серые, с невоспитанным для музыки слухом обмолвятся люди, второпях и опрометью утверждая, что товарищ маузер сладкоречивее хоровода муз?...»

Но основной формой проповеди взглядов на смысл творчества, значение искусства в жизни человека и всей страны оставалась для Клюева сама поэзия. В конце 1920-х гг., когда всё явственнее предугадывалось трагическое будущее русского крестьянства, его этических и художественных ценностей, поэт создаёт одно из вершинных своих произведений — поэму «Погорельщина».

Поэма «Погорельщина»

«Погорельщина» — сложнейшее лиро-эпическое произведение Клюева. В ней самым причудливым образом переплетены различные потоки времени. Обращение к русскому Средневековью, временам, когда творил Андрей Рублёв, вдруг перебивается ритмами, звуками, фразами 20-х гг. XX столетия, эпохи создания самой поэмы, затем действие переносится во внеисторическое время, которое сменяется видениями поэта, они, в свою очередь, неожиданно и резко прерываются чертами современности. Композиция поэмы, её символика, явная перекличка и полемика с «Двенадцатью» А. Блока и «Анной Снегиной» С. Есенина пока не исследованы в должной мере. Это будет сделано, надо думать, в недалёком будущем. Но даже при первом знакомстве с «Погорельщиной» поражает удивительная поэтическая сила необычного сплава гимна и плача, величальной песни и похоронного причитания. Величальной песни крестьянской Руси, с её бытом, моралью, искусством. Плача по ней же, погибающей.

Богато изукрашен словесной вязью, солнечными бликами зачин поэмы:

Порато баско весной в Сиговце,
По белым избам на рыбьем солнце!
А рыбье солнце — налимья майка,

Его заманит в чулан хозяйка,
Лишь дверью стукнет — оно на прялке
И с веретёнцем играет в салки.

Не случайно так дружно с людьми, населяющими деревню Сиговый Лоб, солнце. Люди эти на удивление работащи и талант-ливы. Посмотрите, какие мастерицы-искусницы Степанида, Настя, Проня:

У Степаниды, весёлой Насти
В коклюшках кони, живых брыкастей,
Золотогровы, огнекопытны,
Пьют дым плетёный и зоблют ситный.
У Прони скатерть синей Онега —
По зыби едет луны телега,
Кит-рыба плещет, и яро в нём
Пророк Иона грозит крестом.

■ Клюевский живописный, пластически осязаемый стих перевопло-щает в слова мастерство иконописцев и резчиков по дереву:

Резчик Олёха — лесное чудо,
Глаза — два гуся, надгубье — рудо,
Повысек птицу с лицом девичьим,
Уста залиты потайным кличем.

И сегодня мы нередко читаем на журнальных страницах сло-ва умиления в адрес народных умельцев: «Ах, они искусники! Ах, простой иглой! Ах, одним долотом!» У Клюева же совсем иное. Он восторгается не столько виртуозностью исполнителей, сколько возвышающей одухотворённостью творимых ими обра-зов. К сожалению, большинству современных читателей, и осо-бенно молодых, многие клюевские стихи будут непонятны. Что это за птица с лицом девичьим, вышедшая из-под резца Олёхи? Да ведь это сладкоголосая птица Сирин, изображение которой часто встречается в народных вышивках, в резных наличниках и карнизах! Для Клюева птица Сирин была поэтическим символом народного искусства. Помните его слова о русском Сирине в ци-тированном выше письме во Всероссийский Союз писателей? В письме поэт призывал не допустить казни русского Сирина с его многопёстрыми колдовскими свирелями. В поэме же по-

казана эта гибель. Прежде всего погибают творцы красоты: «В тот год уснул навеки Павел, / Он сердце в краски переплавил...»; «Не стало резчика Олёхи...»; «Не стало кружевницы Прони...». Покидает людей и вера: «И с иконы ускакал Егорий — / На божнице змий да сине море!» Но почему изображаемое поэтом мы пытаемся отнести к 20-м гг. XX в.? Ведь первые советские исследователи поэмы делали упор на то, что поэма эта историческая, изображающая судьбу старообрядческого поселения в XVII—XVIII вв. Есть здесь и это. Но первотолчком «Погорельщины» была неисторжимая сердечная боль поэта, вызванная современными ему событиями. Уж очень узнаваемы в поэме приемы далеко не древней эпохи:

Не стало кружевницы Прони...
С коклюшек ускакали кони,
Лишь златогривый горбунок
За печкой выискал клубок,
Его брыкает в сутемёнки...
А в горенке по самогонке
Тальянка гиблая орёт —
Хозяев новых обиход.

- Ушли из деревни высокая мастеровитость, целомудренная стыдливость, несуетная уважительность. Остались надрывная тальянка, расхристанность да пойло-зелье самогонка. Тут уж не надо особенно напрягать память, чтобы понять, какие такие времена-эпохи воспроизвёл поэт.

Конечно же, такая поэма не могла быть напечатана в годы «великого перелома», более того — она не могла быть прощена автору. Неудивительно, что Николай Клюев стал одной из первых жертв репрессий 1930-х гг. 2 февраля 1934 г. он был арестован. Поэт считал, что поэма стала причиной его ареста. «Я сгорел на своей Погорельщине, как некогда сгорел мой прадед протопоп Аввакум на костре пустозёрском», — писал он в письме Сергею Клычкову. Конечно же, «Погорельщина» слишком дерзка в оценке настоящего и будущего России. Но если бы и не было этой дерзости, судьба Клюева всё равно была предрешена. Его русский Сирин мешал «делу строительства новой культуры». Мешала вся крестьянская поэзия. И за это она была репрессирована.

Перестали печатать Есенина, были арестованы, а затем расстреляны Сергей Клычков, Павел Васильев, Пётр Орешин, Алексей Ганин...

Страшна и мучительна была ссылка поэта в Западную Сибирь, сначала в посёлок Колпашев, а затем в Томск. Свидетельства тому — письма Ключева С. Клычкову, его жене В. Горбачёвой, артистам Н. Обуховой, Н. Христофоровой-Садомовой, Н. Голованову, художнику А. Яр-Кравченко и другим друзьям и знакомым. Многие из этих писем опубликованы. Поражает в них рассказ о жесточайших испытаниях, выпавших на долю немолодого и больного человека: «Я сослан в Нарым, в посёлок Колпашев на верную и мучительную смерть. Она, дырявая и свирепая, стоит уже за моими плечами. Четыре месяца тюрьмы и этапов, только по отрывному календарю скоро проходящих и лёгких, обглодали меня до костей. Ты знаешь, как я вообще слаб здоровьем, теперь же я навсегда загублен, вновь опухоли, сильнейшее головокружение, даже со рвотой, чего раньше не было. Посёлок Колпашев — это бугор глины, усеянный почерневшими от бед и непогодиц избами, дотуга набитыми ссыльными. Есть нечего, продуктов нет или они до смешного дороги. У меня никаких средств к жизни, милостыню же здесь подавать некому...»

Долгие годы жила легенда о смерти поэта на станции Тайга от сердечного приступа и пропаже его чемодана с рукописями. В действительности же Ключев был расстрелян в Томске в период 23—25 октября 1937 г.

Поэзия его вернулась к читателям через несколько десятилетий.

- Наиболее полные на сегодняшний день собрания стихотворений (Единорог. — СПб., 1999) и прозы (Словесное древо. — СПб., 2003) Н. А. Ключева сопровождаются словарём устаревших и диалектных слов. Проиллюстрируйте лексическое толкование словарных слов примерами из произведений поэта. Для выполнения задания достаточно взять 10—15 слов.

* * *

Хотя творчество крестьянских поэтов было объединено единой темой, каждый из них творил свой особый художественный мир. Но и в ключевских утопически-сказочных стихах о Белой Индии, и в пейзажно-мифологических миниатюрах Сергея Клычкова, и в

реалистических картинах сельского быта Петра Орешина есть общее, главное — чувство сыновнего беспокойства за судьбу родной земли, человека, живущего на ней. Чувство сильное и предельно искреннее, острое, часто до боли сердечной. Вернувшись к читателю на исходе века, их стихи зазвучали современно, порой злободневно, ибо рождены они тревогой за судьбу красоты в живом, нерукотворном мире, и в первую очередь — в душе человека. К сожалению, последующие десятилетия доказали обоснованность такого беспокойства. Тем понятнее внимание к творчеству новокрестьянских поэтов сегодня.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Русская крестьянская поэзия XIX в.

Новокрестьянская поэзия начала XX в.

Биографическая основа лирических и лиро-эпических произведений

Идея христианской жертвенности в литературе

Провидческая функция поэзии

Славянская мифология в русской поэзии XX в.

Величальная песня и похоронный плач как лирические компоненты лиро-эпической поэмы

Народно-поэтические приёмы идеализации в лирической поэзии

Повторение пройденного



Что вы знаете о художественных традициях Русского Севера? Вспомните имена сказителей, воплениц, прославивших этот край. Что в истории Русского Севера позволило Клюеву гордиться своим происхождением? Найдите примеры этой гордости в стихах поэта.

Творческие задания



1. В поэтике Н. Клюева множество символов из художественного мира русского фольклора, в том числе наиболее любимые им образы — птицы Сирин, Алконост. Найдите в стихотворениях и поэмах Клюева примеры использования этих образов. Попробуйте расшифровать их символику.
2. Прочитайте стихотворения одной из поэтических книг С. Клычкова («Потаённый сад», «Дубравна», «Кольцо Лады», «Домашние песни», «В гостях у журавлей»). Есть ли в них сквозные образы? Каково содержание этих образов?

3. Известно, что на первую книгу П. Орешина откликнулся рецензией С. Есенин. Прочитайте стихи П. Орешина, попробуйте ответить, что в его стихах показалось близким С. Есенину.

Темы рефератов



1. Образ Сергея Есенина в поэзии Николая Клюева.
2. Пётр Орешин о поэтическом мастерстве Сергея Есенина (по литературно-критическим статьям П. Орешина).

Советуем прочитать



- **Азадовский К. М.** Жизнь Николая Клюева: Документальное повествование. — СПб., 2002.

Книга К. М. Азадовского — документально-биографический очерк, посвящённый Н. А. Клюеву. Привлекая малоизвестные и неизвестные документальные материалы, автор воссоздаёт сложную, драматическую судьбу поэта, его своеобразный облик, рассказывает о взаимоотношениях Клюева с выдающимися современниками — Блоком, Брюсовым, Есениным. Творческий путь Николая Клюева прослеживается на широком литературно-общественном фоне.

- **Николай Клюев.** Воспоминания современников / Сост. П. Е. Поберезкина. — М., 2010.

В книге представлен образ выдающегося русского поэта Николая Алексеевича Клюева (1884—1937), каким он виделся А. А. Ахматовой, А. А. Блоку, С. А. Есенину, С. М. Городецкому, О. Д. Форш, Р. Ивневу, М. В. Нестерову, И. Э. Грабарю, Н. В. Плевицкой, А. Н. Яр-Кравченко и многим другим современникам. Обширный свод воспоминаний, писем, дневников, стихов и прозы воссоздаёт жизненный нетворческий путь поэта во всей противоречивости, трагичности и значительности.

- **Михайлов А. И.** Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990.

Книга посвящена творчеству новокрестьянских поэтов (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, А. Ширяев, П. Орешин). Впервые их поэзия рассматривается в плане общего для них поэтического направления. Автор обращается к крестьянской поэзии XIX в. и отечественному фольклору, выявляя традиции и новаторство певцов «золотой бревенчатой избы».

- **Солнцева Н. М.** Китежский павлин: Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. — М., 1992.

Герои «Китежского павлина» — Сергей Есенин, Николай Клюев, Сергей Клычков, Алексей Ганин, Александр Ширяев,

Пётр Орешин, Павел Васильев, их друзья и подруги, их недруги-гонители, их окружение: Блок, Белый, Пришвин, Мережковский, Ремизов, голгофские христиане, эсеры, имажинисты, философы и вожди. Эта книга — об их творчестве, их любви, их смерти.

- **Клюев Н., Клычков С., Орешин П.** Избранное / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. П. Журавлёв. — М., 1990.

В книгу вошли стихотворения и поэмы новокрестьянских поэтов. Включённые в сборник письма, заметки, рецензии помогут читателю лучше представить эпоху, характер взаимоотношений поэтов.



СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН

(1895—1925)

- Начало жизни. ■ Первые публикации.
- Поэзия Есенина и другие виды искусства. ■ Поэтические сборники «Радуница» и «Голубень». ■ Поэма «Инония». ■ Заграничное путешествие. ■ Уроки Америки.
- Поэмы «Пугачёв», «Анна Снегина».
- Циклы «Москва кабацкая», «Персидские мотивы». ■ Проникновенная лирика — «Отговорила роща золотая...»

Есенин — русская художественная идея. Сергей Есенин — самый читаемый в России и при этом отнюдь не общедоступный поэт. Его стихи даже таким искушённым ценителям, как профессиональные литераторы, до сих пор кажутся явлением загадочным. В пришествии Есенина в русскую поэзию, в ту пору богатую и разнообразную, и впрямь было что-то от чуда. Ведь он явился из глубины России, оттуда, где с незапамятных времён бил, как писал Гоголь, «в груди народа» самородный фольклорный ключ и где уже почти полвека была безответная тишина.

А через десять лет Есенин чуть ли не самый современный по мироощущению художник, властитель чувств, стихи которого твердит наизусть вся Россия. Больше того, «суровый мастер», дерзкий реформатор стиха. Чтобы одолеть такое расстояние с такой сказочной скоростью, мало Божьего дара. Надо было обладать ещё и самодисциплиной, и волей к совершенству, и чуткостью к велению живой жизни.

Есенин — единственный среди великих русских лириков поэт, в творчестве которого невозможно выделить стихи о Родине, о России в особый раздел, потому что всё написанное им продиктовано «чувством родины». Это не тютчевская «вера» («В Россию можно только верить»), не лермонтовская «странная любовь» («Люблю отчизну я, но странною любовью...») и даже не страсть-ненависть Блока («И страсть, и ненависть к отчизне»). Это именно «чувство родины». В определённом смысле Есенин — художественная идея России.

Певец «Голубой Руси»

1895—1915: пробуждение творческих дум. ■ Начало сознательного творчества. ■ Переезд в Москву. ■ Суриковский литературно-музыкальный кружок. ■ Первые публикации. ■ Знакомство с поэзией Блока. ■ Отъезд в столицу

Сергей Александрович Есенин родился в 1895 г. 3 октября (по новому стилю) в селе Константинове Рязанской губернии. В поэме «Чёрный человек» (1923—1925) он называет свою семью «простой крестьянской». На самом деле была она не такой уж простой и даже не совсем крестьянской. Отец поэта, Александр Никитич, с двенадцати лет жил и работал в Москве в мясной лавке купца Крылова. Сначала мальчиком на побегушках, а затем и приказчиком. На эти деньги семья и жила, огород и корова были только подспорьем. Ни лошади, ни сада у Есениных не было.

Приезжая домой только в отпуск, он не умел ни косить, ни пахать; лошадь запрячь и то не мог. Понимая, что и детям землёй не прожить, старался дать им образование и некрестьянскую профессию. По его настоянию Сергея, старшего, после окончания земской четырёхлетки отдали в Спас-Клепиковскую церковно-учительскую школу.

Неудивительно, что при таком семейном укладе Есенин вырос хотя и в деревне, но всё-таки в стороне от тех хозяйственных забот и проблем, в которые сызмала вынуждены были вникать крестьянские дети. Да и потом, приезжая домой на побывку, утыкался в привезённые книги и, по свидетельству сестёр, «ничего другого не желал знать». А ежели мать начинала ворчать, убегал из отчего гнезда то на рыбалку, то в поля, а чаще в гости к константиновскому священнику отцу Ивану. Здесь, у Смир-

новых, собиралась со всей округи интеллигентная молодёжь. Усадьба была просторной, хозяин радушный, вот и гостили по долгу. Играли в крокет и в лото, ставили спектакли. И гармоника была, и частушки, и романсы под гитару.

Отец Иван, человек наблюдательный и умный, скоро заметил, что озорной и кудрявый мальчишка Есениных не такой, как все, и, встретив как-то его мать, сказал: «Татьяна, твой сын отмечен Богом».

Стихи Есенин начал складывать рано, лет восьми, подражая частушкам, вслушиваясь в народные песни. Ранние его опыты не сохранились. Можно, однако, предположить, что они были чем-то похожи на четверостишие, которым Есенин открыл в 1925 г. первый том собрания стихов и поэм:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Кленёночек маленький матке
Зелёное вымя сосёт.

Иное впечатление оставляют отроческие сочинения Есенина. В этих написанных уже в Спас-Клепиках стихах (они собраны автором в рукописную книжку «Больные думы») чувствуется непреодоленное влияние Надсона, страстным почитателем которого был Е. М. Хитров, преподававший в церковно-учительской школе словесность.

Диплом наставника школы грамоты Сергей получил в мае 1912 г. Отец хотел, чтобы сын поступил в педагогический институт, но юноша выбрал другой путь: он уже чувствовал себя поэтом. Переехав на постоянное жительство в Москву, установил связи с Суриковским литературно-музыкальным кружком, опекавшим талантливых «выходцев из народа». Нашёл подходящую (поближе к литературе) работу — помощником корректора в типографии известного издателя массовой книги Сытина.

Привыкание к городскому быту давалось трудно. Особенно угнетала необходимость снимать сырой и тёмный угол — средств на комнату с отдельным входом не было. Потом, в зрелости, Есенин полюбит Москву — «Я люблю этот город вязевый...». Но в ранней юности она казалась ему бездушной, эгоистически-равнодушной, слишком буржуазной. «Никто меня не понимает» — вот лейтмотив его писем 1912—1913 гг. к деревенским друзьям и подругам.

Познакомившись с суриковцами, а через них с творчеством и личностью поэта Ивана Захаровича Сурикова, основателя кружка, автора замечательных песен (его гениальную «Дубинушку» пел сам Фёдор Шаляпин), Есенин попытался писать «под Сурикова». Его стихотворения, созданные под обаянием хрестоматийной миниатюры «поэта-крестьянина» «Вот моя деревня, / Вот мой дом родной...», охотно печатали московские «тонкие» журналы, в том числе и собственный журнал Суриковского кружка — «Друг народа». Хвалили Сергея и товарищи-кружковцы, но Есенин уже чувствовал, что его поэтический мир шире, а будущее — больше.

Из душевного кризиса впечатлительного и ранимого юношу вывела дружба с Анной Романовной Изрядновой, сослуживицей по Сытинской типографии, девушкой редкой сердечности и самоотверженности. Вскоре Анна Изряднова стала гражданской женой Есенина; в декабре 1914 г. у юной четы родился сын Юрий.

Анна Романовна вечерами, после работы, занималась в народном университете им. А. Л. Шанявского; по её примеру туда же, вольнослушателем на историко-философское отделение, записался и Есенин.

Анна Романовна, как и старшие её сёстры, увлекалась поэзией Блока. Есенин, хотя и не сразу, разделил это увлечение. Анна попробовала обратить внимание Сергея и на стихи Клюева, только-только входящие в круг чтения московской интеллигенции, и даже подарила в день восемнадцатилетия клюевский сборник «Сосен перезвон». Но в тот момент Клюев не произвёл на Есенина впечатления: Блок занимал все его чувства и мысли. В этом сиянии померкли все прежние авторитеты, даже Гоголь и Лермонтов. Больше всего юному Есенину нравился Блок периода «Осенней воли» (1906) — тот молодой Блок, в «Осенней воле» которого Анне Ахматовой слышался «разбойный посвист» («И помнит Рогачёвское шоссе разбойный посвист молодого Блока»).

После знакомства с поэзией Блока с середины 1914 г. Есенин начинает писать, ориентируясь на более современную поэтику. К началу 1915 г. таких стихов накопилось уже достаточно много. Некоторые стихи автор разослал по столичным журналам и, не получив ответа, решил ехать в Питер сам. Перед отъездом под большим секретом сообщил приятелю: «Пойду к Блоку. Он меня поймёт».

Уверенность никому не известного самоучки в том, что знаменитый Блок примет в нём участие, может показаться самонадеянной и опрометчивой. Однако у Есенина были основания надеяться на особое отношение, а может, и на то, что великий мастер возьмёт его в подмастерья. Ведь не кто иной, как Блок ещё в 1905 г., в эссе «Краски и слова», предсказал явление поэта, который принесёт в русскую поэзию русскую природу со всеми её далями и красками — «не символическими» и «не мистическими», а «изумительными в своей простоте».

Сравнивая литературные мечтания своего кумира, возведённого в 1914—1915 гг. в ранг Первого Учителя, и свои написанные стихи, Есенин, при его-то сверхчуткости и «умном уме», не мог не заметить, что напороченный Блоком избранник «страшно похож» на него:

Сохнет стаявшая глина,
На сугорьях гниль опёнок.
Пляшет вечер по равнинам,
Рыжий ласковый ослёнок.

Пахнет вербой и смолою.
Синь то дремлет, то вздыхает.
У лесного аналога
Воробей псалтырь читает.

Прошлогодний лист в овраге
Средь кустов, как ворох меди.
Кто-то в солнечной сермяге
На ослёнке рыжем едет...

Такие стихи уже можно было везти на литературные смотрины в столицу! От рождения привычный автору пейзаж не списан поученически с натуры, как в «Пороше» или «Берёзе», а преображён, т. е. переосмыслен с помощью картинки наивного художника — как бы иллюстрации к деревенской Псалтыри, где, как и в народном бытовом орнаменте, «образы и фигуры какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте» (Есенин. «Ключи Марии»). Для правильного понимания смысла этого стихотворения важно знать и вот какую подробность: Псалтырь (книга псалмов) — одна из главных книг христианского богослужения, переведённая на старославянский ещё Кириллом и Мефодием. По ней после букваря и часослова на Руси учились читать не только будущие священнослужители, но и дети светских людей.

«Я в столице...»

- 1915—1917: визит к Блоку. Сергей Городецкий. ■ Панславизм и неонародничество. ■ Личное знакомство с Николаем Клюевым.
- Неожиданный успех в столичных литературных кругах. ■ Призыв в армию. ■ Выход двух поэтических сборников: «Радуница» (1916), «Голубень» (1917)

Согласно легенде, Есенин явился к Блоку прямо с поезда, без предупреждения и чуть не в полумаскарадной деревенской «одежде». В действительности по дороге с вокзала, заехав к Блоку, он опустил в почтовый ящик записку: приду, мол, в 4 часа по очень важному делу.

Блок принял нежданного посетителя вежливо, выслушал внимательно, визит отметил в дневнике: «Днём у меня рязанский парень со стихами. Крестьянин Рязанской губ. 19 лет. Стихи свежие, чистые, голосистые, многословные. Язык. Приходил ко мне 9 марта 1915 г.». Но предсказанного Светлого Гостя — художника, одарённого «новой свежестью зренья», в авторе «свежих», но «многословных» стихов не узнал...

Впрочем, не в правилах Блока было оставлять без присмотра подающих надежды молодых людей, и он переправил рязанского парня с лестной рекомендацией к Сергею Городецкому, тоже поэту и немного художнику. Причину же своей сдержанности разъяснил в письме от 22 апреля: «Мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с Вами разные». Зато Городецкий, увлекавшийся и идеей культурного панславизма, и русским деревенским искусством, принял Есенина восторженно — «как долгожданное чудо»: «стык» панславистских художественных мечтаний с голосом, рождённым деревней, представлялся этому эстету «праздником какого-то нового народничества». На новое народничество в столице был спрос.

Краткая характеристика культурной ситуации в 10-х гг. XX в.

- Промышленный бум конца века выдвинул Россию в мировые державы и, возбуждая национальное самосознание, обострил до накала новой вражды старую распрю западников и славянофилов. Причём по новой раскладке ролей и интересов славянофильским центром благодаря монаршему покровительству и наперекор традиции становится Петербург; Москва же решительно поворачива-

ется фасадом к Европе. И чем успешнее богатеет её буржуазия, вчерашнее лапотно-бородатое купечество, тем чаще оглядывается она на Запад. Петербург вводит в моду стиль «ля рюс» — московский купец Щукин покупает картины Матисса и Пикассо; Николай II коллекционирует старинные кокошники и, задавая тон, аплодирует исполнительнице народных песен Н. Плевицкой — в Москве Художественный театр ставит Метерлинка.

В столь специфической обстановке Есенин, разглядевший в разбитом отхожим промыслом торговом селе идеальный прообраз России — Голубую Русь, был обречён на успех точно так же, как и Николай Клюев, охранитель словесных сокровищ русской северной старины. Весной 1915 г. олонецкого «песнопевца» в столице не было; Есенин по совету Городецкого отправил ему открытку. Клюев откликнулся, и с осени «народный златоуст» (роль Клюева) и «народный златоцвет» (амплуа Есенина) на всех неонароднических вечерах выступают неразлучной парой. В странных их отношениях было много тяжёлого: ревности, взаимных болей и обид, тайного соперничества. Но начало дружбы-вражды запомнилось лучезарным: «Тогда в весёлом шуме / Игривых дум и сил / Апостол нежный Клюев / Нас на руках носил» (1917).

Не без помощи Клюева (у «апостола» были связи в придворных кругах) Есенину удалось избежать отправки в действующую армию: его пристроили санитаром в Царскосельский лазарет, который патронировала сама императрица. Словом, несмотря на войну, дела у «народного златоцвета» шли неплохо. Его нарасхват печатали в периодике. Вот только отдельной книги пока не было. Разруха прогрессировала: не то что бумагу, самые простые продукты приходилось добывать, они исчезли из открытой продажи. Наконец, и опять-таки стараниями Клюева, отыскался издатель, богатый купец Аверьянов. 1 февраля 1916 г. сборничек вышел в свет, и Есенин бросился одаривать «Радуницей» всех, кого уважал за талант: Горького, Алексея Толстого, Репина, Леонида Андреева...

Слово в художественном произведении

В «Ключах Марии», в теоретическом сочинении, которое Есенин считал ключами к своей поэтике и пропуском в свой поэтический мир, он так охарактеризовал творческое отношение к слову — слову как художественному произведению, а не словарной

единице: «В нашем языке есть много слов, которые... запирают (прячут, скрывают. — А. М.) в себе целый ряд других слов, выражая собой иногда весьма длинное и сложное определение мысли».

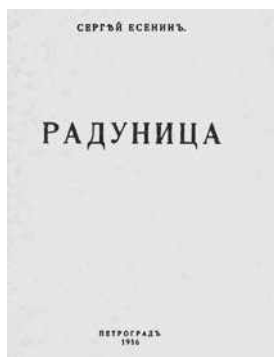
Одно такое СЛОВО поэт выбрал, когда искал имя для своей первой книги, — РАДУНИЦА.

Свою первую книгу Есенин окрестил на редкость удачно. Во-первых, точно определил эмоциональную доминанту: радуница — радость («А нам радость, а нам смех») и радуница — радушие, т. е. готовность делать добро с радостью («Рад и счастлив душу вынуть»). Во-вторых, первым же «словесным шагом» объявил, что он не просто представитель новокрестьянской поэзии, а «суровый мастер», причастный тайнам народного творчества («религии мысли нашего народа»), корнями проросшего в мифологические глубины. Ведь Радуница — день поминовения усопших, «вешние поминки», которые справляются, по древнему, ещё языческому обычаю, прямо на кладбище: едят, пьют, символически угощая и покойников, призывая предков разделить радость живущих. В некоторых губерниях Радуницей называли всю первую послепасхальную неделю, а по неделе и молодёжный праздник, во время которого «холостёжь» (неженатые парни и незамужние девки) собирала «на угощенье» с «новожёнов». На Радуницу же приходились азартные состязания частушечников. Есенин об этом новом обычае наверняка знал, потому что и сам участвовал в подобных молодёжных увеселениях и как исполнитель, и как автор частушек.

У вынесенного в заглавие книги слова есть и ещё один смысловой оттенок: радуница — радуга. Он связан с уже упоминавшимся эссе «Краски и слова», где Блок писал: «Душа писателя загрустила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором её бесконечно преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, умение смотреть?»

Цветовая радуга в стихах Есенина — это и герб «Голубой Руси», и знак

Обложка первой книги С. Есенина
«Радуница». 1916



яркоцветности, и некий мост в мир невидимый — Божья дуга, соединяющая небо и землю, реальное и чудесное, конкретное с отвлечённым. Даже такое, казалось бы, отвлечённое понятие, как **время**, он умеет сделать конкретным: «Время — мельница с крылом / Опускает за селом / Месяц маятником в рожь / Лить часов незримый дождь».

Конкретно-фактурны, словно сделаны из «предметов земных вещей», и «лирические чувствования»: тоска — «журавлиная», «солончаковая», «озёрная»; грусть — «пастушеская», «коломенская» и т. д.

Словом, Есенин имел право смотреть на себя как на целителя ослепшей, «отупевшей к зрительным восприятиям» питерской поэзии:

Встань, пришло исцеленье,
Навестил тебя Спас.
Лебединое пенье
Нежит радугу глаз.

И всё-таки первых читателей «Радуницы» Есенин пленил не «лебединым пеньем», т. е. силой и пронзительностью лиризма (это ещё впереди), а «радугой глаз», тем, что в стихах его заиграла ярчайшая, сверкающая переливами всех цветов русская жизнь. «Шестая часть земли с названием кратким Русь», которую они так долго привыкали любить и бедной, и нищей, и убогой, обернулась нарядной своей стороной. Всё, к чему Есенин притрагивался словом, будь то покосившаяся избёнка или побуревшие за зиму стога, становилось прекрасным.

Поэзия Есенина и другие виды искусства

Не только о врождённой свежести зрения, об умении смотреть и понимать зрительные впечатления свидетельствует расцветка ранней лирики Есенина. Совершенно явственна её связь и с «весельством» крестьянской бытовой живописи, и с яркостью народного лубка, и с гаммой «розовой», т. е. очищенной от потемневшей в веках олифы, иконы, изначально построенной на гармонии чистых и ясных цветов: красного, жёлтого, синего или зелёного. Он, например, ещё и потому пишет рязанское ситцевое небо ослепительно, напряжённо синим («синий плат небес»), что образцом служит ему «просиничный плат Богородицы». А также

и потому, что уверен: в самом имени Россия спрятано «что-то синее»: «Россия! Какое хорошее слово. И „роса“, и „сила“, и „синее“ что-то!»

И каким же он может быть разным, есенинский синий-синий свето-цвет! Как много у него переливов и нюансов — от нежно-голубого, почти перламутрового, до густоты, до черноты: «Но и тебе из синей шири / Пугливо кажется темнота / И кандалы твоей Сибири, / И горб Уральского хребта». Когда же надо придать синеве особо праздничную звучность, поэт употребляет малиновую краску: «О Русь — малиновое поле и синь, упавшая в реку». И конечно же, это не только краска, но и образ, с которым связано множество чисто русских ассоциаций: малиновый звон колоколов, мелодия песни «Калинка-малинка», малиновые меха тальянки (малина — по фольклорным представлениям, в народной цветовой азбуке — символ радости и веселья).

Однако при всей своей цветастости есенинский поэтический мир вовсе не пёстр, а гармоничен и даже изыскан: золото — задремавшее; зеркальный блеск воды смягчён утренней зыбкой рябью; румяный небосклон тронут боковым, сетчатым светом... на полыхающие утренние зори мы смотрим сквозь курящиеся туманы. Сквозь синий туман видим и «красные крылья заката». Есенин вообще любит восходы и закаты за перламутровую нежность, выходя на натуру, будто на рыбалку: либо на рассвете, либо ранним вечером — в «сутемень колдовную», когда и «синь, и полымя воздушней и легкодымней пелена».

Уникальность соединения-слияния, казалось бы, несоединимого: простодушной естественности с утончённым артистизмом — точнее других современников почувствовал в Есенине Б. Пастернак: «Со времён Кольцова земля Русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чем Сергей Есенин. Вместе с тем Есенин был живым, бьющимся комком той артистичности, которую вслед за Пушкиным мы зовём высшим моцартовским началом».

- «Радуница» сделала Есенина модным поэтом. Его публикуют в самых популярных журналах. Публикаций так много, что очень скоро сама собой сложилась вторая книга — «Голубень». Из печати она вышла уже после февральских событий, но, по сути, первое издание «Голубени» является продолжением «Радуницы», дополнением к ней.

Между тем положение на германском фронте становилось всё серьезнее. Царскосельскую санитарную команду расформировали, Есенина отправили в Могилёв, в распоряжение командира действующего пехотного полка. Произошло это 23 февраля 1917 г. Вскоре самодержавие пало, к середине марта Есенин вернулся в Петроград, получил направление в школу прапорщиков, но по назначению не явился.

Творческие задания



1. Приведите примеры, доказывающие, что в стихах Есенина природа радуется не только наш глаз своей натуральной многоцветностью, но и наше ухо своим полнотвучием. Можно ли, основываясь на его первых двух книгах, сказать, что Есенин с самого начала придерживался принципа, сформулированного гораздо позднее в цикле «Персидские мотивы»: «У всего своя походка есть, что приятно уху, что для глаза»?
2. Есенин утверждал: в его поэзии, как и в народном творчестве, «всё от древа». Назовите наиболее характерные, на ваш взгляд, древесные образы его лирики типа «Облетает моя голова, / Куст волос золотистых вянет».

Темы сочинений



1. «Это всё, что зовём мы родиной...» Тема родины в лирике Есенина.
2. Образы русской природы (по стихам С. Есенина и А. Блока).

Тема реферата



Дорога жизни в трёх шедеврах русской лирики. М. Лермонтов «Выхожу один я на дорогу...»; А. Блок «Осенняя воля»; С. Есенин «Устал я жить в родном краю...».

Проект



1. Поэзия Есенина и народная живописная культура.
2. Своеобразие пейзажной живописи Есенина на примере сравнения двух знаменитых поэтических ландшафтов: лермонтовского «Когда волнуется желтеющая нива...» и есенинского «Топаи да болота...».

«Да здравствует революция!»

- 1917—1919: бегство из армии Керенского. ■ Женитьба на Зинаиде Райх. ■ Переезд в Москву. ■ «Инония» и другие библейские поэмы как смелый опыт революционной поэтической хроники.
- «Крестьянский уклон»

Февральский переворот, несмотря на ироническое отношение к главе Временного правительства А. Ф. Керенскому — «калифу на час», Есенин принял с энтузиазмом: как очистительную бурю, которая сметает с исстрадавшихся полей родины ненавистную «царщину». Один из его современников вспоминает, что в первые дни новой власти поэт ходил сам не свой, «точно опьянённый». Это свидетельство подтверждает и первый поэтический отклик Есенина на февральскую «благую весть»:

Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет.
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский поэт.

В счастливом предвкушении большого будущего меняет Есенин и направление личной жизни (негоже знаменитому поэту новой России и быть, и слыть бездомником). 30 июля 1917 г. он женится (венчается в церкви) на Зинаиде Николаевне Райх, красивой и энергичной девушке из трудовой провинциальной семьи.

С ещё большим воодушевлением встретил Есенин революцию Октябрьскую. Он и Петроград-то покинул, переехав в Москву, не просто так, а «вместе с советской властью» (март 1918 г.), и хотя членом ВКП(б) так и не стал, не лукавил, написав в одной из автобиографий: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал всё по-своему, с крестьянским уклоном». Уточнение важное. Окрылённый большевистским Декретом о земле («земля — крестьянам»), веря, что, освободившись от «царщины», Россия станет великой крестьянской республикой, Есенин, внук рязанских мужиков, даже внешне переменялся. Вот каким видел поэта в 1918 г. Вяч. Полонский, критик и главный редактор журнала «Новый мир»: «Ему было тесно и не по себе, он исходил песенной силой, кружась в творческом неугомоне. В нём развязывались какие-то скрепы, спадали какие-то обручи... Из него ключом била мужицкая стихия, разбойная удаль... С обезумевшим взглядом, с разметавшимся золотом волос, в беспя-

мятстве восторга декламировал он свою замечательную „Инонию“».

«Инония» — центральная часть книги из десяти маленьких поэм («Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Инония», «Сельский часослов», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор»). По установившейся традиции эти поэмы называют библейскими. Спровоцировал на употребление необычного термина сам Есенин, представ в «Инонии» в образе пророка: «Так говорит по Библии пророк Есенин Сергей». Конечно, Библия, которую толкует новоявленный пророк, «еретическая» — мужицкая. Однако, создавая новые религиозные формы, Есенин использует и канонически-христианские представления, сюжеты, символы. Установка на Библию подчёркивается и названиями главок-поэм: «Сельский часослов» — сборник молитв и псалмов, «Октоих» — книга церковного пения, «Инония» — книга пророка.

Есенинская мужицкая «Библия», произведение дерзко-новаторское, читательского успеха не имела. Да и критика в целом отнеслась к этому циклу сдержанно. И всё-таки особое мнение Вяч. Полонского не осталось без поддержки. Георгий Иванов также считал, что «Инония» как стихи — самое совершенное из созданного Есениным, а как документ — «яркое свидетельство искренности его безбожных и революционных увлечений». Вот что он писал в предисловии к парижскому (неподцензурному) сборнику Есенина: «От Ленина он, вероятно, ждал... осуществления мечты исконно-русской, проросшей сквозь века в народную душу, мечты о справедливом, идеальном, святом мужицком царстве, осуществиться которому не дают „господа“. Клюев называл эту мечту то „Новым Градом“, то „Лесной Правдой“. Есенин называл ее „Инонией“».

Как и положено в русской сказке про мужицкий рай, хорошая страна Инония (от ино, т. е. хорошо да ладно) «тонет в копнах хлеба»; однако «напророченный звёздами» «среброзлачный урожай» столько же хлеб насущный, сколько и пища духовная, потому что в мирочувствии Есенина *зерно* и *слово* изначально, на генетическом уровне, образуют «узловую завязь» («мудростью пухнет слово, вязью колося поля»). И если чудесному зерну суждено уцелеть в бедствиях второго потопа, из него проклюнется новая жизнь; из зерна, как из яйца, вылупятся птицы, из зерна же вылетит и пчелиный рой — «чтобы пчелиным голосом озла-

тонивить мрак». В уподоблении зерна яйцу и слову нет, конечно, ничего специфически есенинского. Оригинальность подобным тропам придаёт смелость, с какой Есенин их реализует, т. е. возвращает метафоре прямое значение. Допустим, такое выражение: «Я сегодня снёсся, как курица, золотым словесным яйцом» — в другом поэтическом контексте оно могло бы показаться нелепым, но в сказке про мужицкий рай без курицы, несущей золотые яйца, никак не обойтись.

Творческие задания



Известно высказывание Бориса Пастернака: «...в отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв... Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи... Очень хорошо, что Маяковский и Есенин не обошли того, что знали и помнили с детства, что они подняли эти привычные пласты, воспользовались заключённой в них красотой и не оставили её под спудом».

1. Подчеркните в поэмах Есенина «Сельский часослов» и «Инония» те фрагменты (строки, строфы), в которых, на ваш слух и взгляд, использованы «куски церковных распевов».
2. Можно ли вслед за Пастернаком считать, что Есенин, используя общеизвестные евангельские ситуации (например, распятие Христа), совсем уж безразличен к их смыслу? Например, Есенин в одной из библейских поэм упоминает ветхозаветного пророка Исайю: «И пас со мной Исайя своих золотых коров». Образ не только очень красивый, но и очень важный, ведь в книге этого пророка сказано: «И будет Он судить народы, и обличит многие племена; и перекуют мечи на орала, и копыя свои — на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать». Найдите в текстах маленьких поэм Есенина 1917—1919 гг. строфы, где выражена (переведена на поэтический язык) та же мысль.
3. Пушкин в стихотворении «Пророк» пишет: «И шестикрылый серафим на перепутье мне явился...» Есенин в «Инонии» изображает своего пророка восьмикрылым: «Грозовой расплескались выюгою от плечей моих восемь крыл». Означает ли это, что Есенин знал, что в мифологии древних иудеев существует образ огненного крылатого небесного змия — змееподобной молнии, т. е. представляет своего героя существом, имеющим отношение ещё и к языческому богу Перуну?

«Идёт не тот социализм...»

■ 1920—1923: имажинисты, имажинизм и «Стойло Пегаса». ■ Поездка в Харьков. ■ Поэма Голода — «Кобыльи корабли». ■ Роман с танцовщицей Айседорой Дункан. ■ Горькая слава. Боль перестройки. ■ Заграничное путешествие. ■ Уроки Америки

«Беспамятством восторга», с каким Есенин декламировал замечательную сказку про град Инонию, не исчерпывается ни пафос библейских поэм, ни его отношения с советской властью. Да, он утверждает: «Со всеми устоями на советской платформе» — и даже принимает участие в подготовке праздника — первой годовщины Октября: сочиняет вместе с пролетарским поэтом М. Герасимовым текст реквиема («Кантата»). Однако и в самые свои революционные годы Есенин на многое смотрел решительно по-своему. Он трагически воспринимал красный террор — «кровь на отцах и братьях», его возмущали непомерные налоги на «крестьянский труд», приводила в недоумение культурная политика большевиков, классовый подход к явлениям эстетического порядка. Вот какую «еретическую» (по понятиям тех лет) мысль высказал он в «Ключах Марии» осенью 1918 г., в те самые дни, когда с увлечением работал над «Кантатой»: «То, что сейчас является нашим глазам в строительстве пролетарской культуры, мы называем: „Ной выпускает ворона“. Мы знаем, что он не вернётся, знаем, что масличная ветвь будет принесена только голубем — образом, крылья которого спаяны верой человека не от классового осознания, а от осознания обстающего его храма вечности». И тем не менее до осени 1919 г., т. е. до поэмы «Кобыльи корабли», острых конфликтов с ленинским режимом у Есенина не было. Как и Маяковский, он верил, принуждал себя верить, что там, «за горами горя, — солнечный край непочатый»:

О, верю, верю, счастье есть!
Ещё и солнце не погасло.
Заря молитвенником красным
Пророчит благостную весть.
(Ноябрь 1917 г.)

И только в «Кобыльих кораблях» впервые «взвихренная» «конница бурь» (символ революции) превращается в стужу, несущую глад и мор; богоподобное солнце мёрзнет, «как лужа, которую напрудил мерин», и нет ни красных, ни розовых коней:

под изглоданным тучами небом — «рванные животы кобыл, чёрные паруса воронов». Да и сам Есенин уже не пророк и не глашатай «буйственной Руси», а всего лишь поэт, отброшенный на обочину жизни; поэт и бросает в лицо «железным витязям» Октября страшную правду: «Вёслами отрубленных рук / Вы гребётесь в страну грядущего».

Относительная лояльность Есенина на протяжении двух первых послереволюционных лет объясняется, по-видимому, ещё и тем, что после переезда в Москву ему стало не до политики. Избалованный опекой питерских литераторов, он несколько растерялся. В Москве, как выяснилось, никто его толком не знал, Москве ещё нужно было доказать, что он без пяти минут «знаменитый русский поэт», а не подголосок Клюева! Вот тут-то судьба и подбросила ему встречу с Анатолием Мариенгофом. Мариенгоф Есенина поразил. И тем, что знал наизусть всё, что Есенин печатал в питерской периодике. И тем, что и сам сочинял образы (на французский лад — имажи), почти похожие на есенинские. Мариенгоф, человек практический, свёл новообретённого одиночужденника с Вадимом Шершеневичем. Шершеневич, посредственный стихотворец, но опытный литератор и эрудит, сразу же поставил полумальчишескую игру в имажи на солидные литературные рельсы: предложил учредить «Великий орден имажинистов». В рекламном плане это была удачно выбранная кампания: шумно и умело пропагандируя себя, имажинисты рекламировали и Есенина.

■ К тому же у имажинистов обнаружилась коммерческая жилка. Они образовали частное издательство «Имажинисты», открыли на паях несколько книжных лавок и литературное кафе «Стойло Пегаса». И не где-нибудь, а на Тверской, неподалёку от нынешней Пушкинской площади. Позднее появился и свой журнал — «Гостиница для путешественников в прекрасном».

Слухи о том, что в новом литературном кафе на Тверской потрясающе читает свои стихи потрясающий поэт, уже поползли по Москве. От желающих убедиться в верности слухов отбоя не было, и это крепче, чем деньги, привязывало Есенина к «Стойлу...»: впервые в жизни у него появилась нужная аудитория — не оценивающая, а сопереживающая. По впечатлениям этих лет написана самая читаемая его книга — «Москва кабацкая» (1924);

по популярности с ней могут соперничать лишь стихи 1925 г. (от «Несказанное, синее, нежное...» до «До свиданья, друг мой, до свиданья...»).

Настоящая — вечная — слава пришла к Есенину только после смерти. И всё же, когда в «Анне Снегиной» он называет себя «знаменитым поэтом», ссылаясь на «стихи про кабацкую Русь», это не преувеличение. Причём речь идёт не о скандальной известности в специфических (богемных) кругах. В эти годы Есенина читает буквально вся Россия — «от красноармейца до белогвардейца». Вот как объясняет этот феномен один из тогдашних критиков: «Всякая завершившаяся успехом революция есть перестройка не только внешних форм, но и переустройство психики. Совершенно естественно, что эти операции сопровождаются определённым чувством боли, которую лучше всего охарактеризовать как боль перестройки и которая ощущается всеми слоями общества. Есенин за всех сказал об этом мучительном и неизбежном чувстве, которое он испытал во всей полноте, и вот за это его любят если не все, то столь многие». Высказывались и другие суждения: «неистовые ревнители» пролетарских ценностей встретили «стихи про кабацкую Русь» как подкоп под устои, как подрыв авторитета советской идеологии, утверждая, что «Москва кабацкая» не что иное, как «ушедшая в кабак контрреволюция».

Но почитателям поэта, штурмовавшим кафе имажинистов, чтобы захватить хотя бы стоячее, в дверях, место, когда Есенин читал свои стихи, до идеологических соображений советских руководителей дела не было.

Разумеется, только практической необходимостью альянс Есенина с Мариенгофом и Шершеневичем объяснить нельзя. К убеждению, что «огромная и разливчатая жизнь образа» — «основа русского духа и глаза» и что первым русским имажинистом был автор «Слова о полку Игореве», Есенин пришёл до встречи с Мариенгофом. Разногласия, естественно, были и обнаружились сразу же, при совместной работе над «Декларацией» (Манифестом имажинизма); Есенин оставил за собой право на особое мнение. И тем не менее, несмотря на разное понимание природы образа и психологическую несовместимость с претендовавшим на лидерство Шершеневичем, странноватый союз до 1924 г. Есенина в целом устраивал. А к Мариенгофу он ещё и искренне привязался. К тому же Мариенгоф куда лучше, чем непрактичный Есенин,

ориентировался в пространстве быта и потому взял на себя житейские заботы, включая и хлопоты по общим издательским делам. Он-то и устроил через своего земляка поездку в Харьков в марте 1920 г. В Харькове печатался коллективный сборник оруженосцев «Великого ордена» — «Харчевня зорь», куда Есенин хотел пристроить «Кобыльи корабли». Конечно, он их читал в «Стоиле Пегаса», две процитированные выше крамольные строчки были написаны на стене кафе, аудитория принимала поэму восторженно, но соваться с опасным текстом в московские издательства поэт из осторожности не хотел. В Харькове Есенин по роковой случайности получил возможность своими глазами увидеть и «отрубленные руки», и то «бешеное зарево трупов», которое возникло в «бездне» его внутреннего прозрения при работе над первым вариантом «Кобыльих кораблей». В степях Украины гулял крестьянский бунт, отловленных «негодяев» привозили в пыточные камеры здешней Лубянки. Мрачный замок «чеки» стоял на краю глубокого оврага, изувеченные трупы выбрасывали туда прямо из окон. В марте, когда Есенин появился в Харькове, страшный овраг стал оттаивать... Вернувшись в Москву, Есенин создал второй вариант «Кобыльих кораблей», где судьбоносный Октябрь, с которым он связывал столько надежд, назван «злым»: «Злой октябрь осыпает перстни с коричневых рук берёз». Образ плачущей берёзы использован и в стихотворении «Я последний поэт деревни». Если не знать, что написано оно весной 1920 г. в Константинове, когда лист на берёзах едва проклёвывается, его можно принять за натурную зарисовку. Но это не пейзаж, а образ прощания и с вымирающей деревней, и с её древней земледельческой культурой, и с её последним поэтом — ещё живым, но уже почуявшим, что время его миновало: «Не живые, чужие ладони, этим песням при вас не жить!» Есенин сам заказывает панихиду по дорогим обречённым, сам её в одиночку «справляет», и именно в том Храме, где можно совершать богослужение в любой час и на всяком месте, — в храме Природы. Через «знак древа» выражает он свою самую большую боль от гибели и быта, «где всё от древа», и рождённого этой «религией мысли» искусства. Поэтому «скромный мост», который последний поэт деревни строит в песнях, мост из прошлого в будущее, над бездной настоящего, — «дощатый». Поэтому и знак гибели — хрип «деревянных часов» луны. Поэтому и служки храма — деревья, кадящие осенней листвой.

В том же переломном 1920-м Есенин напишет трагический «Сорокоуст», где продолжит тему панихиды по погубленной деревне: «...Мне, как псаломщику, петь / Над родимой страной аллилуйя». Трагичны и частные письма поэта тех лет. Август 1920 г., Жене Лифшиц: «Идёт совершенно не тот социализм... Тесно в нём живому». Декабрь 1921 г., Ключеву: «Душа моя устала и смущена от самого себя и происходящего». В ту же смутную пору был создан и «Пугачёв».

Считается, что Есенин начал собирать исторические документы о пугачёвском бунте в 1920-м. К тому же году комментаторы относят и начало непосредственной работы над текстом. Однако у нас нет оснований не доверять свидетельству критика и редактора журнала «Новый мир» Вяч. Полонского, который утверждал, что Есенин задумал поэму о великом мятежнике ещё в 1918-м. Момент очень важный. В 1918-м революция (второе пришествие Пугача) представлялась поэту торжеством мужицкой стихии, а новая Россия — Великой крестьянской республикой. Победивший, торжествующий Пугачёв, задуманный как оппозиция Пугачёву пушкинскому, так и не был написан. Оптимистический поворот легендарного сюжета отменил «рок событий». Не тот, не мужицкий социализм выводил в главные герои времени «безумных бедствий» Пугачёва поверженного, преданного своими сообщниками.

Современники не увидели в есенинском «Пугачёве» признаков не только исторической, но и вообще драмы, поскольку в нём не было диалога как поединка характеров, принципов и интересов. Сегодня, когда представления о природе драматургического искусства стали более свободными, мы воспринимаем эту вещь как драматизированную исповедь. Правда, весьма своеобразную, можно сказать, уникальную, так как здесь взаимодействуют не столько люди, сколько разные стороны души Пугачёва, условно обозначенные именами его исторических сподвижников. Они же отслеживают и комментируют приключения (метаморфозы) развёрнутых «корабельных» метафор — осень, ладья, изба, луна и т. д. Самая важная из них (по есенинскому выражению, «значная») — образ избы. Избы в символическом, а не в бытовом значении. В том особом смысле, какой вкладывал в эту «фигуральность» сам Есенин. И тогда, когда писал о себе: «Всё равно остался я поэтом золотой бревенчатой избы», и тогда, когда в «Пугачёве» утверждал, что равнинные мужики «вросли ногами крови в избы». Об этом в первой же главе ночной сторож пред-

упреждает Пугачёва... Пугачёв сторожу не верит и вроде бы оказывается прав. Мятёж разгорается, и избы, сорвавшись с места, превращаются в деревянных кобыл. В финале изба снова прирастает к земле. В последнем монологе Пугачёва низенький отчий дом подаётся как идеальная модель естественной жизни, единственная цель которой — сохранение живой жизни. Есенин перетолковывает притчу о вороне и орле, которую при первой встрече с Гринёвым рассказывает пушкинский Пугачёв.

Размышляем о прочитанном



1. Какое из определений жанра «Пугачёва» вам кажется более точным: драматическая поэма или драматургическая исповедь? Почему?
2. В последнем монологе Пугачёв обвиняет своих сподвижников в том, что их «подкупила» «злая и подлая старуха» («Это осень вытряхивает из мешка... червонцы... Это она подкупила вас»). Можно ли сказать, что автор имел в виду Екатерину Вторую, которая действительно пообещала тому из генералов, кто пленит Емельку, довольно крупную сумму? Или значение образа шире и глубже?
3. Можно ли по прочтении «Пугачёва» предположить, что год создания этой вещи (1921) был для Есенина годом расставания с идеализированным представлением о революции как о духовном преображении русской крестьянской жизни?
4. Известно, что в легендарной постановке спектакля в Театре на Таганке (1967) роль Пугачёва Владимиру Высоцкому не досталась — он сыграл всего лишь Хлопушу. Однако его гениальный монолог, по свидетельству современников, стал кульминацией спектакля. Судя по воспоминаниям очевидцев, Хлопуша в исполнении Высоцкого был больше похож на Пугачёва, чем Пугачёв в блестящем исполнении Кирилла Лаврова. Чем бы вы объяснили этот казус: обаянием Высоцкого, его популярностью или тем, что по счастливой случайности достаточно хорошо сохранилась запись этого монолога в исполнении Есенина? А может быть, тем, что режиссёр Юрий Любимов поставил пьесу так, что «герой здесь не один Пугачёв, а каждый из персонажей может взять на себя эту роль и стать Пугачёвым»?

Закавыченные слова принадлежат Г. Н. Бояджиеву — блистательному театральному критику, крупному специалисту по истории театра — и взяты из его выступления на обсуждении спектакля в 1967 г.



Легенда о великом мятежнике в интерпретации Пушкина («Капитанская дочка») и Есенина («Пугачёв»).

И «Ключи Марии», и «Сорокоуст» посвящены Мариенгофу. В знак чрезвычайного доверия. Мариенгоф воспользовался оказанным ему доверием не лучшим образом. В его мемуарной книге о Есенине — «Романе без вранья» — слишком много той близорукой правды, что хуже всякой лжи. Но о некоторых эпизодах биографии поэта рассказано и ярко, и точно, например об отношениях с легендарной танцовщицей Айседорой Дункан, с которой Сергей Александрович познакомился осенью 1921 г. в период злой тоски и растерянности. Особенно выразителен портрет Айседоры, исполняющей свой коронный номер — «страшное и прекрасное» танго «Апаш». По мотивам её танцевальных импровизаций писан и танец в «Москве кабацкой» (Дункан в поисках Есенина часто приезжала в «Стойло Пегаса» и, если очень просили, танцевала и там): «Не гляди на её запястья / И с плечей её льющийся шёлк. / Я искал в этой женщине счастья, / А нечаянно гибель нашёл». Роман с Дункан оказался для Есенина губительным. До брака со знаменитой американкой длительных запоев за ним не водилось. Годы, проведённые рядом с сильно и давно (после трагической гибели детей) пьющей Айседорой, превратили лекарство от душевной смуты в тяжёлую болезнь. Но выяснилось это не сразу. Вначале Есенин явно очарован «заморской жар-птицей» — так называл Дункан Б. Пастернак. Да и в чувстве великой артистки к великому поэту была не только поздняя страсть, но и что-то нежное, материнское. К тому же Есенин, единственный из любивших танцовщицу знаменитых мужчин, понял в ней главное: сумасшедшую, бешеную её жизнь — жизнь, отданную за танец!.. Потому понял, что и сам был такой же: «Жизнь моя за песню продана».

Чтобы вылечить возлюбленного от злой тоски, Дункан решила показать ему мир. Вне России поэт «промаялся» чуть больше года — «галопом по Европам», с заездом на суперфешенебельном (второй «Титаник») пароходе «Париж» в Северную Америку. Америка, начавшаяся для Есенина с корабельного ресторана «площадью побольше нашего Большого театра», переломила ему зрение: впервые не нашёл он слова, посредством которого мог

бы выразить смущение от столкновения с «отколовшейся» «половиной» Земли; лишь через полгода, осмотревшись, в очерке «Железный Миргород» он нашёл-таки формулу Америки, настолько дальновидную, что современникам она показалась неубедительной. От него ждали зрительных впечатлений, а он добрался до неочевидной сути: «Та громадная культура машин, которая создала славу Америке, есть только результат работы индустриальных творцов и ничуть не похожа на органическое выявление гения народа. Народ Америки — только честный исполнитель заданных ему чертежей и их последователь».



В Америке Есенин, почувствовав себя слегка советским, почти влюбился в идею коммунистического, т. е. технического, так выделось из-за океана перестроение «полевой» и нищей России. «Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше. Вспомнил про „дым отечества“, про нашу деревню, где чуть ли не у каждого мужика в избе спит телок на соломе или свинья с поросятами, вспомнил... наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за „Русь“ как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию... С того дня я... влюбился в коммунистическое строительство. Пусть я не близок коммунистам как романтик в моих поэмах, — я близок им умом и надеюсь, что буду, быть может, близок и в своём творчестве».

Относиться к «советским иллюзиям» автора «Кобыльих кораблей» как к убеждению, конечно же, не следует: душа Есенина «слишком сложна, чтоб заковать её в определённый круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии». Через три дня после отплытия из Нью-Йорка он, как видно из письма к А. Кусикову, уже сомневается в возможности сотрудничества с коммунистами: «Как вспомню про Россию, вспомню, что там ждёт меня, так и возвращаться не хочется... Тошно мне, законному сыну российскому, в своём государстве пасынком быть». «И возвращать-

ся не хочется...» — это признание выражает лишь минутное настроение, правду момента, не более того. Ни в эмиграции, ни в разладе с родиной Есенин себя не мыслил. Россия была философией, религией, миропониманием, средоточием всех упований. Вне России не было ничего: ни жизни, ни славы. Отказываясь разделить с ней её будущее, каким бы оно ни было, Есенин обрекал себя на одиночество — «пустыню и откол».

Размышляем о прочитанном



1. Почему Есенин, как и Маяковский, не эмигрировал, не стал «невозвращенцем»? Только ли потому, что не мог бросить сестёр?
2. Почему после Америки Есенин «влюбился в коммунистическое строительство»?

Тема сочинения



Тексты Маяковского: главка «Америка» в цикле очерков «Моё открытие Америки», стихи «Атлантический океан» и «Бруклинский мост». Тексты Есенина: очерк «Железный Миргород», поэма «Инония». Сходство и различия на конкретных примерах из названных произведений.

«Предназначенное расставанье...»

- 1923—1925: возвращение на родину. ■ Попытка прорыва. ■ Бездомье. ■ Депрессия. ■ Одиночество. ■ Последнее стихотворение. ■ Москва хоронит великого поэта

По возвращении на родину энтузиазм Есенина слегка поутих: слишком много проблем обрушило на него возвращение — и литературных, и житейских. И всё-таки приехал он из Америки иным, чем улетал в Берлин в мае 1922 г.

Заметил перемену в настроении своего соперника и Маяковский, истолковав её как «ясную тягу к новому» и даже «зависть к поэтам, которые органически слились с революцией». Чего было больше — страха перед отколом или зависти и тяги, не так уж и важно. Важно, что в 1924 г. Есенин написал несколько ультрасоветских произведений: «Песнь о Великом походе», «Балладу о двадцати шести» и «Поэму о 36».

Пролеткультовцы возликовали: Есенин повернулся лицом к Советам.

Единомышленники смутились. Даже Галина Бениславская, верный друг, литературный секретарь и «большая заботница», стала упрекать Сергея Александровича в небрежности. Есенин, осердясь, разъяснял: «Не говорите мне необдуманных слов, что я перестал отделять стихи... Путь мой, конечно, сейчас очень извилист. Но это прорыв».

Галину Бениславскую Есенин успокоил, успокоить самого себя было труднее. Первая попытка прорыва в «советские классики» творческого удовлетворения не принесла. Опыт работы по пролеткультовским правилам лишь убедил Есенина в том, что писать, придерживаясь узкосоветской «линии», «абсолютно невозможно»: «Будет такая тоска, что мухи сдохнут». Больше того, ломая и перестраивая свою поэтику под эпос, он понял: «разво-рошённый бурей быт» и присущая эпосу установка на идеализацию несовместимы. Эпопея как способ творческого мышления оказывала отчаянное сопротивление желанию поэта «постигнуть в каждом миге коммуной вздыбленную Русь». И Есенин делает смелый шаг: не отрекаясь от эпической по масштабу темы, но отказавшись от эпоса как жанра, начинает художнически осваивать романизированные повествовательные формы. В отличие от «Песни о Великом походе», где история освободительной борьбы дана как предание и где — поэтому! — нет места проблематичности, в «Анне Снегиной» и в прилегающих к этой поэме стихах («Возвращение на родину», «Русь уходящая», «Русь советская») Есенин уже не описывает, а исследует и текучую, незавершённую сельскую новь, и ассоциацию национальных характеров и типов на крутом повороте истории в час «гибельной свободы», которую определил через образ «Гуляй-поля» (в набросках к одноимённой эпической поэме). Вступление к этой неоконченной вещи — одна из самых выразительных страниц в ревхронике, которую мы называем поэзией первых лет революции:

Ещё закон не отвердел,
Страна шумит как непогода.
Хлестнула дерзко за предел
Нас отравившая свобода...

Замысел «Гуляй-поля» «разбрёлся», по словам автора, по другим его произведениям («Страна негодяев», «Пугачёв»). Один из черновых фрагментов — «Страшный год... Год восемнадцатый

в истории... Тогда и каждое село с другим селом войну вело» — «забрёл» в «Анну Снегину» в качестве вводной сюжетной коллизии: война нищих криушан с зажиточными радовцами.

«Анна Снегина»

Анализ лиро-эпической поэмы

Рассказом возницы об этой войне и начинается поэма. Сергей Есенин (не автор, а герой, в недавнем прошлом крестьянин села Радово, а ныне знаменитый поэт, дезертировавший из армии Керенского и теперь вот возвращающийся в «радовские поместья» отдохнуть и поохотиться) не столько слушает рассказ, сколько вглядывается в рассказчика. Ведь это тот самый коренной, работающий равнинный мужик, прижимистый, но хозяйственный, чей идеализированный образ поэт так настойчиво укоренял в сознание читателей «библейских» поэм:

Свят и мирен твой дар,
Синь и песня в очах.

Но как же не похож реальный «владелец землёй и скотом» на свой романтический прообраз! «Такой отвратительный малый» — вот как характеризует герой поэмы отнюдь не самого худшего из своих «отчарей»!

Тут надо учесть вот какую тонкость. Хотя события, описанные в первых четырёх главах «Анны Снегиной», формально происходят в 1917 г. (с апреля по ноябрь), поэма создаётся семь лет спустя, и автор волей-неволей смотрит на происходящее не «лицом к лицу», а на «расстоянии», когда уже видно, пусть смутно, но видно, что романтические упования не сбылись и «удел хлебороба» не разгорается, а гаснет («удел хлебороба гас»).

Утверждать, что Есенин в 1924 г. (начало работы над «Анной Снегиной») всё понял и во всём разобрался, нельзя. Ведь в том же 1924-м написано «Письмо к женщине», где есть такое признание: «С того и мучаюсь, что не пойму, куда несёт нас рок событий». Почти те же слова произносит Есенин, выступая на поэтическом вечере в Ленинграде в апреле того же года: «Время сейчас текучее, я ничего в нём не понимаю». А за кулисами на вопрос часто ли навещает родителей, ответил: «Мне тяжело с ними. Отец сидит под деревом, а я чувствую всю трагедию, которая произошла с Россией».

Чувство ещё не знание. И не осознание. Чувство не даёт права на окончательный приговор. О трагедии, которая произошла с Россией, в поэме говорит не автор и не герой, а суровая мельничиха («Пропала Расея, пропала... Погибла кормилица-Русь»). К тому же этот вывод не то чтобы отменяют, а как бы смягчают поведение и жизненная установка её мужа — старого доброго мельника.

По сравнению со своей старухой мельник поначалу может показаться чудачком и даже бездельником. При более внимательном всматривании выясняется, что этот вроде бы и беззаботный и лёгкий человек мудрее своей умной жены: и местный большевик Прон для него не только драчун и грубиян, за Проном — мука и горе криушан, доведённых до отчаяния безземельем.

И Анна для этого добряка не сытая барыня, мёртвой хваткой вцепившаяся в богатые свои угодья, а милая женщина, лишившаяся и мужа, и крова.

И вот ещё на какую сюжетную подробность следует обратить внимание. Знаменитый поэт, хотя и не одобряет «скорости», с какой криушане захватывают и грабят снегинский дом, не делает даже слабой попытки вмешаться, когда по распоряжению властей в волость «забирают» не только радовский скот, но и хозяек поместья. А вот мельник не мешкая кидается за ними вслед. Как-то уломав волостных начальников, он освобождает «пленниц» и привозит перепуганных женщин к себе на мельницу.



С. Есенин читает матери поэму «Анна Снегина». 1924 г.

Он же, судя по всему, помогает им и уехать. Мельник действует, а герой наблюдает и рассуждает. Мельник понимает Анну без слов, а герой задаёт Снегиной бестактный вопрос: «Скажите, вам больно, Анна, за ваш хуторской разор?»

И что же отвечает бывшая барыня бывшему своему холопу? А ничего не отвечает, сохраняя и в унижении лицо и достоинство: «Но как-то печально и странно / Она потупила взор...»

И в самом деле, о хуторском ли разоре вести речь, о скотине и скорбе плакать, когда разорена **жизнь**? И со своей ли личной драмой носиться, когда с Россией происходит **трагедия**?

Гибнет от белоказацкой пули в «двадцатом годе» бессребренник Оглобин Прон. Хозяйственные мужики, разграбив дворянские гнёзда, перетасили барские игрушки в свои избы, поднакопили деньжат, но эти первоначальные накопления в крестьянское дело не пошли, соптели «в бутылках». Прогнали бывших хозяев, да и сами не стали владельцами своей земли. «Золотой пролетит сорокой урожай над моей страной», — мечтал пророк Сергей Есенин в «Инонии». Мечта так и осталась мечтой...

Сам Есенин, не очень-то разбиравшийся в литературоведческих тонкостях, определил жанр «Анны...» на глазок: лиро-эпическая поэма. Некоторые исследователи считают, что это определение не совсем точно выражает её жанровое своеобразие. В. Турбин, к примеру, называет «Анну Снегину» «повестью в стихах» и находит в ней сходство с «Евгением Онегиным». По мысли Турбина, на сходство намекает и соотнесённость, внутренняя зарифмованность названий: О-негин, С-негина.

Ещё одно определение предложил А. Квятковский, автор авторитетного «Поэтического словаря»: последняя крупная вещь Есенина — стихотворная новелла, т. е. повествование с напряжённым романским сюжетом и неожиданной концовкой.

Элегическая нежная концовка «Анны Снегиной» (финал 5-й главы) и впрямь неожиданна.

Два разных облика Анны соединяются в одно навечно милое для героя лицо:

Далёкие, милые были!..
Тот образ во мне не угас.
Мы все в эти годы любили,
Но, значит,
Любили и нас.

Неожиданное это со-гласие и со-гласованность чувств и памятных воспоминаний — крайне важная подробность для правильного, на уровне замысла, понимания авторского отношения к изображаемому, т. е. идейного содержания «Анны Снегиной». Ведь Анна в 5-й главе — эмигрантка, а проблема эмиграции, и в частности вопрос об отношении тех, кто не «бросил землю», к тем, кто её «бросил», и в 1920-е гг., и потом, вплоть до начала 1990-х гг., был вопросом болезненным, драматически напряжённым и в политическом, и в этическом плане. Вот что писала Ахматова, обращаясь к Б. Анрепу, художнику и поэту, которому посвящено большинство любовных стихотворений из её сборника «Белая стая»:

Ты — отступник: за остров зелёный
Отдал, отдал родную страну...

Как и адресат ахматовского стихотворения, Анна Снегина отдала «за остров зелёный» — на её письме «лондонская печать» — и родную страну, и заветную калитку... Однако Есенин, обгоняя строгое и безжалостное своё время почти на три четверти века, не называет её «отступницей». Да, они, как и прежде, в «разных станах», но это ничего не меняет: «...вы мне по-прежнему милы, как родина и как весна». Жизнь слишком сложна, и отношения между мужчиной и женщиной, которые, несмотря ни на что, любили друг друга, слишком непредсказуемы, чтобы их можно было уложить в столь простые политические и этические категории.

■ И это не просто история одной любви. Это заповедь, которую Есенин оставляет нам, потомкам: по высшему Божескому счёту прав простивший, тот, кто сумел стать выше личной обиды. Та же мысль, тот же завет в стихотворении «Несказанное, синее, нежное...»:

Разберёмся во всём, что видели,
Что случилось, что стало в стране,
И простим, где нас горько обидели
По чужой и по нашей вине.

«Анна Снегина» написана на Кавказе. Есенин сам определил срок, к которому поэма должна быть окончена: до мая 1925-го.

Но творческое напряжение было столь сильным, что поэт неожиданно для себя завершил работу уже в январе. Он не просто надеялся на литературный успех, на то, что профессионалы оценят мастерскую выделку вещи. Он всерьёз верил, что теперь, после «Анны Снегиной», в его литературном паспорте наконец-то вычеркнут унижительную для великого поэта отметку: «попутчик».

Первое публичное чтение «Анны Снегиной» состоялось весной того же года в Москве. Есенин, ещё не понимая, что именно он написал, рассчитывал на триумф, но аудитория, очень профессиональная, отнеслась к прочитанному тексту с холодком. Кто-то предложил обсудить. Есенин от обсуждения отказался, а чтобы скрыть растерянность, стал декламировать «Персидские мотивы», которые писал одновременно с «Анной Снегиной» в перерывах между серьёзной работой. Они произвели впечатление, аудитория потеплела.

Мимо мощной поэзии Востока не прошёл ни один крупный русский поэт. Есенин традиционную для русской лирики тему повернул по-своему. Уже в «Москве кабацкой», а также в смежных с ней циклах («Любовь хулигана» и «После скандалов») поэт резко усилил роль мелодического начала. Считается, правда, что Есенин и начинал с подражания народной песне, т. е. с мелодизма. На самом деле куда более заметный след в его раннем творчестве оставила частушка. Возникнув на границе книжной поэзии и фольклорной культуры, частушка с её ударным складом и быстрым ходом, с её умением схватывать на лету житейские мелочи и бытовые перемены оказала влияние не только на Есенина, но и на молодую Ахматову. И даже на Блока. Мандельштам считал, что «Двенадцать» — «большая частушка». Словом, в стремлении привить этот сильный быстрорастущий «дичок» к культурному дереву поэзии Есенин шёл в ногу со своим литературным временем.

Привлекало его и сходство частушки со столь любимыми им загадками. То, что песня выражала открыто, частушка, как и загадка, прятала в лукавом, уклончивом иносказании. К тому же ей в большей мере, чем песне, свойственна живописность изображения и быстрота соображения, и это, видимо, было важнее всего, поскольку ранний Есенин организующей, т. е. дающей стиху форму, силой считал не напев, а образ, его «струение» и «переструение». Но так было до «Москвы кабацкой». Начиная с этой книги, основным конструктивным элементом становится мелодика. Особенно явно это сказалось в «Персидских мотивах». В первых

вещах цикла «Я спросил сегодня у менялы...» и «Улеглась моя былая рана...» ещё чувствуется власть сюжета, но уже в стихотворении «Воздух прозрачный и синий...» словесная тема полностью подчинена напеву. Но это крайность, эксперимент. Природе есенинского дара куда больше отвечала «музыка», не умаляющая, а, наоборот, усиливающая и яркость, и суггестивность слова.

В декабре 1920 г. Есенин писал Р. В. Иванову-Разумнику: «Внутреннее „перестроение“ было велико. Я благодарен всему, что вытянуло моё нутро, положило в формы и дало ему язык». Поэт, как всегда, опережает события, видит наперёд. Год 1920-й — только начало «перестроения», только поиск и проба новых форм и нового языка. Итог — в песнях-стихах 1924—1925 гг. Рассмотрим одно из самых характерных — «Отговорила роща золотая...».

«Отговорила роща золотая...»

Филологический анализ текста

Это одно из самых «певких» (напевных) стихотворений Есенина, давным-давно положенное на «голос», оно стало народной песней.

Н. В. Гоголь в знаменитой статье «В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность?» так определил особенность фольклорного лиризма: «В наших песнях... мало привязанности к жизни и её предметам, но много привязанности... к стремлению унести куда-то вместе с звуками».

Соотнеся гоголевское определение с текстом есенинского стихотворения, мы замечаем, что и в этом произведении всё, как и в народной песне, проникнуто стремлением «унестись куда-то вместе с звуками». Под «курлыканье» «отлетающих журавлей», под «рыдающую дрожь» их прощального «оклика»... Закавыченных слов нет в разбираемом тексте, но они сказаны в других, более ранних вещах, и Есенин уверен, что его читатель их помнит наизусть. За тридцать земель улетают подгоняемые ветром журавли, уносятся куда-то сброшенные берёзовой рощей пожухлые листья. Куда-то ушли и не вернулись хозяева брошенного дома. А ведь собирались в нём жить, жить-поживать да добра наживать, для того и вскопали в хорошем месте, над голубым прудом, конопляный клин. Вспахали, засеяли, да не сжали. Забытый конопляник отправляет нас к стихотворению Некрасова «Несжатая полоса».

Шёпот и ропот некрасовских колосьев: «Где же наш пахарь? Чего ещё ждёт?» — тихо вторит и журавлиному рыданию, и горьким грёзам конопляника («О всех ушедших грезит конопляник...»).

Не обнаруживает привязанности к жизни и её предметам и лирический герой стихотворения, ему ничего не жаль в прошедшем.

Пять раз, слегка варьируя, употребляет Есенин выражения «не жалеют», «кого жалеть?», «уж никого не жаль», «не жаль». Последние слова употреблены дважды, причём в первой, второй и четвёртой строфах они, как и в народных лирических песнях, помещены в начале строки, т. е. на самом приметном месте. Сравните:

Есенин:	1-я строфа:	Уж не жалеют...
	2-я строфа:	Кого жалеть?
	4-я строфа:	Не жаль мне лет...
		Не жаль души...
Народная песня:		Нету милого дружка,
		Нету друга, нет подружки,
		Нету матушки моей...

Почти в точном соответствии фольклорному канону — особенностям построения лирической необрядовой песни — решена и композиция стихотворения.

Описательная часть (первые две строфы), как и в фольклорных образцах, рисует общую картину:

Отговорила роща золотая
Берёзовым, весёлым *языком*,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше *ни о ком*.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдёт, зайдёт и вновь оставит *дом*.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым *прудом*.

Описательная, двустрофная часть, помимо того что объединена общим художественным заданием, связывается в некое целое (и тем самым отделяется от последующей части) ещё и сквозной рифмой в чётных строках: *языком* — *ни о ком* — *дом* — *прудом*.

За описательной частью, как и предписано традицией, следует монолог лирического героя (три последующие строфы):

Стою один среди равнины голой,
А журавлей относит ветер в даль.
Я полон дум о юности весёлой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костёр рябины красной,
Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадёт трава.
Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.

Композиционный канон будет нарушен только пристройкой к идеально выверенному веками построению — добавлением шестой, не предусмотренной традиционным планом строфы. Об этой «самовольно» пристроенной строфе поговорим позже, а пока рассмотрим вторую, «законную» часть — монолог лирического героя.

Лирический герой подхватывает и ведёт, слегка изменив тональность лирического чувствования, взяв как бы на полтона выше, главные образные темы описательной части: образ роняющего листья дерева, образ отлетающих журавлей, а также ключевые, опорные слова и выражения: *весёлым — весёлой; не жалеют — не жаль мне*. Но не для того, чтобы переписать посвоему изображённую в описательной части картину поздней осени, а чтобы почти теми же словами и красками, но не теми же средствами передать своё душевное состояние.

В описательной части словосочетание с глаголом *жалеть* внетекстовых ассоциаций не вызывает. Перенесённое в лирический монолог, оно сразу же выдаёт своё высокое литературное происхождение: казавшаяся стопроцентно есенинской строка оказывается почти прямой цитатой из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...».

Есенин: «И ничего в прошедшем *мне не жаль...*»

Лермонтов: «*И не жаль мне прошлого ничуть...*»

Весьма достойное родословие, если внимательно вслушаться, обнаруживается и у первой строки монолога: «Стою один среди равнины голой...» Она внятно перекликается с первым куплетом знаменитой песни учителя юного Лермонтова А. Ф. Мерзлякова:

Среди долины ровняя,
На гладкой высоте
Стоял-шумел высокий дуб
В могучей красоте...

Разумеется, Есенин не перелистывал стихотворные тома в поисках подходящих цитат. Интуиция и художественный инстинкт случайно, но безошибочно, по мгновенному озарению, выхватили их из запасника памяти и уложили в строку. Однако то, что среди авторов как бы цитат и ассоциативных связей оказались Некрасов, Лермонтов и Мерзляков, а не другие поэты, уже не случайно. Ведь именно они, а не другие создали те таинственные авторские песни, которые стали народными и даже потеряли-забыли имена своих творцов. Иной судьбы в 1925 г. Есенин своим стихам уже не желал... Оттого и вглядывался в шедевры фольклорной безымянной лирики, но не как старательный стилизатор, а как конгениальный мастер — с почтительно-профессиональным уважением к традиции, но и совершенно свободно.

Взять хотя бы такой устойчиво-традиционный композиционный фольклорный приём, как ступенчатое сужение образа. Он типичен для русской необрядовой песни, но крайне труден для использования в лирическом стихотворении современного типа. Есенин в стихотворении «Отговорила роща золотая...» преодолел эту трудность.

Ступенчатым сужением образа фольклористы называют такое сцепление образов, когда они следуют друг за другом цепочкой — от образа с наиболее широким объёмом к образу с наиболее узким содержанием, но и с наиболее важным художественным заданием.

Образ поздней осени в описательной части разбираемого стихотворения и впрямь так широк, что в нём Есенин разместил всё, что любил в среднерусском пейзаже: берёзовую золотую рощу, дом, холм, на холме — конопляник, голубой пруд, рано потемневшее небо, а в нём — широкий месяц и невидимый, но ещё слышный клин отлетающих журавлей. А может быть (по контрасту с берёзовым, ситцевым ландшафтом), и воспоминание о пушкинской медно-бронзовой осени, о его великолепно-царственных рощах, которые отряхают «последние листы с нагих своих ветвей» так, как будто и их «здоровью» «полезен русский холод», так, словно и они «рады проказам матушки-зимы»!..

...Спускаемся с этой высокой, двустрофной ступени — и попадаем во владения образа уже не столь широкого, срединного, и всё же достаточно объёмного, чтобы в нём мог расклинуть ветви символический «сад души», весёлый и сиреневый по весне, горько-рябиновый осенью (иному, реальному, саду неоткуда взяться на «голой равнине»). Заметим кстати: красная рябина здесь, как и в народной песне, означает муку-горе-печаль. Но это не единственное и в данном контексте не самое важное её значение, так как костёр в системе есенинских иносказаний — символ творческого горения. Сдвоив («обвенчав»!) две близкие фигуральности — *красную рябину* и *костёр*, поэт получил нужный ему образ — *рябинового неугасимого огня*. Поэтому «не обгорят рябиновые кисти», сгорая, не сгорают.

Следующий, последний образ, как и предписывает фольклорный канон, предельно сужен, да и ведёт к нему, замыкающему цепочку, уже не ступень, а низкая, высотой в две строки приступочка:

Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова...

Узловая завязь природы с сущностью человека (так перевёл Есенин на свой образный язык тот приём, который фольклористы называют психологическим параллелизмом) стянута в такой тугий узел, что образ почти перестаёт быть образом, превращаясь в некий иероглиф: **человек-дерево**. Однако именно в силу своей узкости он-то и доводит до чёткости формулы вопрос, который лирический герой пытается, но не может разрешить: что случилось, что стало и по чьей вине, своей или чужой, он оказался в абсолютном одиночестве — безлиственным деревом на голой, пустыня из пустынь, равнине?

Попытка разрешить этот роковой вопрос — в шестой, последней строфе:

И если время, ветром разметая,
Сгребёт их все в один ненужный ком,
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

Шестая строфа — третья часть стихотворения, или кольцо.

Кольцо — композиционно-стилистический приём, заключающийся в повторении в конце произведения нескольких смысловых или формальных элементов, использованных в его начале.

В кольце разбираемого текста повторены все сквозные рифмы описательной части и начальное двустиие в слегка изменённом варианте. («Отговорила роща золотая берёзовым весёлым языком» — описательная часть; «Скажите так... что роща золотая отговорила милым языком» — кольцо.)

Содержательный повтор выделяет как доминирующий образ *золотой рощи* и её берёзового милого-весёлого *языка*. Рифменный повтор акцентирует, как особо значимые, слова, оказавшиеся под двойным рифменным нажимом: *разметая — ненужный ком*. Это во-первых. Во-вторых, повтор повышает мелодичность кольцевой части. А это, в свою очередь, как бы отторгает и тем самым тоже подчёркивает те элементы, которые мелодике строфы подавляют. Подчёркнуты слова *Время* и *Ветром*: на них падает сильное ритмическое ударение, не свойственное напевному стиху, а также словосочетание «*скажите так...*». На этом месте напев словно спотыкается, преодолевая для песенного стиля «чужое», слишком уж разговорное выражение: слова «скажите так...» нельзя спеть, их можно только произнести речитативом.

Кроме того, обращение «скажите так...» вводит в подтекст ещё один содержательный элемент — образ дальнего собеседника, незримо присутствующего. Больше всего на эту роль подходит «*читатель в потомстве*», если воспользоваться известным выражением Е. Баратынского («И как нашёл я друга в поколенье, / Читателя найду в потомстве я»).

- Выделенные, как бы подчёркнутые автором элементы составляют последовательно-содержательный ряд: *Время — Ветром разметая — ненужный ком — скажите так — роща золотая — берёзовым языком*.

Помня, что ключ к этому шифру (образ-иероглиф: **человек-дерево**) спрятан в последнем двустиии лирического монолога («Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова»), мы уже можем попробовать прочесть зашифрованное послание, то, о чём поэт не решается сказать вслух, о чём мыслит «теньями мыслей». Вот как примерно выглядит после расшифровки послание Есенина в будущее:

Моим согражданам, «ловцам вселенной», мнится: стихи, на берёзовом языке сложенные, не созвучны Великой Эпохе. По их планетарной логике, это мусор истории, ненужный суровому вре-

мени ком, на то лишь и годный, чтобы сгрести да разметать ветром. Но это ложный ревприговор — истина откроется. И первыми, кому откроется... будете вы, читатели в потомстве. А когда придёт пора открыть её всем россиянам, скажите так... Скажите им так... что роща золотая, «в могучей своей красоте», стоит, где стояла — «среди долины ровная, на гладкой высоте». **По весени** распуская, **по осени** сбрасывая лист...

И так скажите... что берёзовая сия опада, сия золотая словесная груда — не ушедшая в кабак контрреволюция и не застрявший в пути избяной обоз, а золотой запас поэтической России — «всё, что зовём мы родиной».

* * *

Но если Есенин и к «Персидским мотивам», и к своим песням и романсам относился всерьёз, как к строгому искусству, требующему от автора и особого мастерства, и слуха, и вкуса, то почему же он переживал провал «Анны Снегиной» как драму? Почему столь остро реагировал на холодную насторожённость критики? Ведь уже должен был привыкнуть к тому, что все его крупные вещи, начиная с «библейских» поэм, «Пугачёва», не имели такого оглушительного успеха, как его лирика. Но, может быть, произошло недоразумение? Может быть, критика что-то не поняла? Увы, критика поняла правильно... Это автор ещё не понимает, что, вопреки первоначальному намерению, написал не о торжестве советской правды, а о разоре и гибели крестьянского мира. О трагедии, которая произошла с Россией. А может быть, уже понял, оттого-то так и волнуется? Понял, но всё-таки надеется, что его Слово, его Свидетельство могут изменить «удел хлебороба», ежели там, наверху, в высших эшелонах советской власти, прислушиваются к особому мнению «последнего поэта деревни», ведь он писал правду, одну правду, ничего, кроме правды!

Почитаем ещё «Анну Снегину». «У Прона был брат Лабу-тя, / Мужик — что твой пятый туз: / При всякой опасной минуте / Хвальбишка и дьявольский трус». Дав убийственную характеристику этому «негодяю» (пятый, т. е. лишний, туз — шулерская карта в колоде), Есенин показывает, какой простор даёт лабутям новая власть. Не «положительный» Прон, а его брат «возглавляет» разор помещичьего дома; это его хвастливой трусости обязаны радовцы «скоростью» расправы: «В захвате всегда есть скорость: „Даёшь! Разберём потом!“»

И это только начало восхождения Лабути, в дальнейшем всё будущее села окажется в его нерабочих ладонях: «Такие всегда на примете. / Живут, не мозоля рук. / И вот он, конечно, в Совете».

Передел власти на земле в пользу «самых отвратительных громил» тревожил Есенина ещё и потому, что аналогичная ситуация сложилась к 1925 г. и в литературе. Здесь тоже орудовали лабути, прибирая к рукам и доходные места, и идеологические позиции. Что революция не духовное преобразование, а общенациональная трагедия, поэт подозревал давно, уже в 1920 г., когда писал после поездки в Харьков: «Идёт совершенно не тот социализм... Тесно в нём живому». Провал «Анны Снегиной» окончательно убедил его в том, что в «неживых ладонях» **не того социализма** ни ему самому, ни его «живым» песням не жить.

Читающая Россия откликнулась на самоубийство Есенина (в ночь с 27 на 28 декабря 1925 г.) так, как не откликалась ни на одну смерть поэта после гибели Пушкина. С яростью личной, безутешной беды и одной на всех невосполнимой утраты. Получив первую за 1926 г. книжку журнала «Новый мир», где была посмертно опубликована поэма «Чёрный человек», Максим Горький писал из Неаполя бельгийскому поэту Ф. Элленсу, переведшему стихи Есенина: «Если бы Вы знали, друг мой, какие чудесные, искренние и трогательные стихи написал он перед смертью, как великолепно его поэма „Чёрный человек“. Мы потеряли великого поэта».

23 декабря 1925 г. из Москвы в Ленинград вечерним поездом уезжал незадачливый «попутчик», отвергнутый «брызжущей новью», о самой серьёзной вещи которого — «Анне Снегиной» — в прессе за полгода не появилось ни одной дельной заметки. А через несколько дней, в канун Нового года, потрясённая Москва провожала в последний путь Великого Поэта. Газеты в некрологах ещё затруднялись в выборе подходящего эпитета: большой, громадный, талантливый? Или гениальный? А может, национальный? Или лучше: русский?

Но лозунг над Домом печати, где был установлен привезённый из омрачённого Ленинграда гроб с телом Сергея Есенина, выбрал неколебимо: ВЕЛИКИЙ.

* * *

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.

Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Стихи мгновенно разлетелись по России. Это сравнимо с тем, как была распространена ода Лермонтова на смерть Пушкина.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Имажинизм

Необрядовая лирическая песня

Неонародничество

Лубок

Ступенчатое сужение образа

Кольцо

Мелодика

Панславизм

Готовимся к устному выступлению



Задание по теме «Последнее стихотворение Есенина и ответ на него Маяковского — „Сергею Есенину“, „Как делать стихи“». Можно ли предположить, что Маяковский воспринял предсмертную записку Есенина не только как «социальный заказ», но и как личное обращение к нему — «через головы поэтов и правительств»? Является ли достаточно весомым доказательством справедливости этой гипотезы переключка финального двустушия есенинского стихотворения со следующими строчками из предсмертного письма Маяковского: «Я с жизнью в расчёте — / и не к чему перечень / взаимных болей, / бед и обид»?

Размышляем о прочитанном



1. Чем нам близка поэзия Есенина?
2. Как бы вы истолковали основной тезис есенинской «религии мысли»: перезвон «узловой завязи» природы с сущностью человека?
3. Что вкладывал Есенин в понятие «личность как живое»?

4. Есенин утверждал: в его поэзии, как и в народном искусстве, «всё от древа». Назовите самые постоянные, самые характерные для его поэзии сквозные образы. Проследите развитие этих образов.
5. Какие фольклорные жанры, кроме лирической «дедовской» песни и городского народного романа, оказали влияние на поэтику Есенина?
6. Своё отношение к революции Маяковский и Есенин сформулировали почти одинаково. Маяковский: «Моя революция!»; Есенин: «В годы революции был на стороне Октября». Разница, однако, была. И существенная. В чём?
7. Как использованы Есениным приёмы народной лирической обрядовой песни в стихотворении «Отговорила роща золотая...»?
8. В отличие от Маяковского Есенин решительно отвергал насаждаемый большевиками классовый подход к явлениям культуры и искусства. Почему?

Темы сочинений



1. Образы русской природы в стихах С. Есенина и А. Блока.
2. «Какой раскол в стране». (Послереволюционная новь в поэме «Анна Снегина», в стихотворениях «Русь советская», «Русь уходящая», «Возвращение на родину».)
3. Особенности метафорической системы С. Есенина.

Тема реферата



«Анна Снегина» и «Евгений Онегин»¹.

Советуем прочитать



- **Базанов В. Г.** Сергей Есенин и крестьянская Россия. — Л., 1982. Это наиболее полное исследование многообразных связей С. А. Есенина с миром крестьянской России, из которого вышел поэт. Устная поэзия русского народа, его культура в целом, крестьянская этика — словом, тот народный мир, о котором написал Василий Белов в своём «Ладе», — всё это живёт в поэтическом наследии Есенина.
- **В мире Есенина:** Сборник статей. — М., 1986.

¹ Материал для работы можно найти в статье В. Турбина «Традиции Пушкина в творчестве Есенина», опубликованной в книге «В мире Есенина».

Книга объединяет высказывания советских писателей о С. А. Есенине, статьи литературоведов о творчестве поэта, о связях Есенина с русской классической и современной ему литературой.

- **Марченко Алла.** Поэтический мир Есенина. — 2-е изд. — М., 1989.

В книге анализируется поэтика Есенина, выявляется его мастерство при рассмотрении образцов лирики, интересно прослежены творческие связи Есенина с народной поэзией, с древнерусской литературой, с Гоголем и т. д.

- **Есенина Т. С.** Дом на Новинском бульваре. Воспоминания // Согласие. — 1991. — № 4.

Любознательный читатель найдёт в этой документальной повести много интересных сведений. Однако главное достоинство прозы Т. Есениной в том, что она талантливо и тактично передаёт атмосферу бытовой жизни людей того культурного слоя, с которым в 1920-е гг. был связан Сергей Есенин. Кроме внешности, по праву живого родства дочери поэта передан и редкий литературный дар: врождённое чувство русского слова и русской речи.

- **Есенин С. А.:** Материалы к биографии / Сост. Н. И. Гусева, С. И. Субботин, С. В. Шумихин. — М., 1993.

В этой книге, изданной по инициативе московского городского объединения архивов, собраны документы, которые ранее либо не публиковались, либо были известны специалистам лишь в отрывках.

Личность поэта освещается здесь под непривычным углом зрения, в результате Есенин предстаёт трагичнее, обаятельнее и человечнее по сравнению со стереотипным образом, порою упрощённым.

- **Сергей Есенин в стихах и жизни:** В 4 кн. — М., 1995—1996.

В книге содержатся произведения и письма самого поэта, документы, воспоминания о нём. Про этот четырёхтомник можно сказать: «Всё о Есенине и весь Есенин».

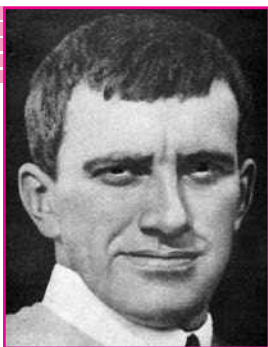
- **Захаров А. Н.** Поэтика Есенина. — М., 1995.

В книге предлагается целостный анализ произведений поэта, она знакомит читателей с достижениями отечественного и зарубежного есениноведения.

- **Лекманов Олег, Свердлов Михаил.** Сергей Есенин. Биография. — СПб.: Вита Нова, 2007. — (Жизнеописания).

Богато иллюстрированная, использующая малоизвестные свидетельства современников подробная хроника жизни и творчества С. А. Есенина.

- **Шубникова-Гусева Н. И.** Поэмы Есенина. От «Пророка» до «Чёрного человека»: творческая история, контекст и интерпретация. — М.: Наследие, 2001.
Шубникова-Гусева так подробно обозначила задачу своей работы, что она не нуждается в аннотировании. Уточнения требует только один момент: авторская интерпретация, которая, как и всякая интерпретация, не является истиной в последней инстанции. Учитель имеет полное право на основании приводимых фактов предложить своё прочтение и «Анны Снегиной» и «Чёрного человека».
- **Маслов А. В.** Загадочная петля. — Ростов н/Д: Феникс, 2006. Книгу Александра Васильевича Маслова, профессора Медицинской академии, специалиста по судебной медицине, рекомендуем внимательно прочесть всем, кто всё ещё верит, что поэт стал жертвой чудовищного заговора, а не покончил с собой, как Владимир Маяковский и Марина Цветаева.
- **Марченко А. М.** Есенин: путь и беспутье. — М.: Астрель, 2012. В отличие от известного исследования А. М. Марченко «Поэтический мир Есенина», предметом новой её книги является не поэтика, а судьба поэта, история его жизни «в истинности страстей и правдоподобию обстоятельств». Причём главным документом, на основании которого автор реконструирует обстоятельства трагического пути Есенина, А. М. Марченко считает не субъективные свидетельства и мнения современников, а его собственные стихи.



ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ

(1893—1930)

- Биография. ■ «Хочу делать социалистическое искусство». ■ Футуризм. ■ Поэтика Маяковского. ■ Рифмы и ритм его стихов. Неологизмы. ■ Поэмы Маяковского. ■ Сатира поэта. ■ Новаторство поэта

Владимир Маяковский — предтеча, певец и жертва Октябрьской революции 1917 г. Вокруг его имени, как и вокруг Октябрьской революции, идёт нестихающий спор. Кто же ещё соединил в себе столько непримиримых противоречий! Он отторг от себя культуру прошлого, и его отторгали от культуры. Его возводили

на пьедестал и свергали с пьедестала, им восторгались, его боготворили и славословили — о нём злословили, над ним издевались. Его любили и ненавидели. Маяковский, «революцией мобилизованный и призванный», несёт в себе ярко выраженные черты социального эксперимента, начатого революцией 1917 г. с её романтическими и утопическими идеями и всенародными трагедиями, избыточным пафосом победителей, горем и страданиями миллионов... И всё это в творчестве Маяковского, в его личности отразилось крупно, противоречиво и в то же время бескомпромиссно. И в силе, и в слабостях он предстал человеком предельной самоотдачи.

Никакой идее, никакому делу он не отдавал себя наполовину, он отдавал всего себя или не отдавал ничего. Он пришёл в мир для жизни, для борьбы, он перенасыщен энергией действия: «И чувствую — „я“ для меня мало. Кто-то из меня вырывается упрямо».

Искушение творчества для Маяковского — жертва. Он всё-таки воспринял это неискоренимое, трагическое заблуждение русской интеллигенции, будто ценой жертвенности можно изменить мир, осчастливить человечество.

Детство и отрочество. Владимир Владимирович Маяковский родился 7(19) июля 1893 г. в селе Багдади, в Грузии, в семье лесничего Владимира Константиновича и Александры Алексеевны Маяковских первым (и единственным) сыном после двух дочерей (Людмилы и Ольги). Семья Маяковских принадлежала к дворянскому сословию, но жила она в весьма скромном достатке, так как учить детей приходилось на стороне. Вольный дух Кавказа, дружба и развлечения с грузинскими детьми, поездки с отцом по лесничеству способствовали раннему взрослению и самостоятельности, которую юный Маяковский начал проявлять в годы обучения в гимназии. Для этого Александре Алексеевне с Олей и Володей пришлось переехать в Кутаиси.

В гимназии Володя учился хорошо, обзавёлся новыми друзьями, был заводилой в ребячьих забавах, купался в Риони, но подошло время Русско-японской войны, а затем и революции 1905 г. Волнения вспыхнули чуть ли не по всей России, в том числе и на Кавказе и в провинциальном Кутаиси. И Володя Маяковский, несмотря на свой совсем юный возраст, вместе с гимназистами старших классов принимает самое активное участие в демонстрациях и выступлениях учащихся. Старшая сестра Люд-

мила привезла из Москвы листовки и прокламации. Володя читал революционные брошюры и книги, посещал занятия марксистского кружка. Но вскоре в семье Маяковских произошло событие, которое круто перевернуло их жизнь: 19 февраля 1906 г. от заражения крови умер отец Володи.

Летом, в июле, семья Маяковских, отдавшись на волю судьбы, выехала в Москву. Младшему Маяковскому только-только исполнилось 13 лет. Но он уже был закалён и испытан в первых, ещё во многом стихийных, мальчишеских играх в революцию.

В Москве жили на отцовскую пенсию, снимали квартиры и сдавали в них комнаты, зарабатывали кустарными поделками. Бедность обостряла отношение юноши к богатству и роскоши господствующего класса. В огромном городе контраст её с бедностью виделся острее, чем в Кутаиси. Вот откуда в поэме «Люблю» такие слова: «Я жирных с детства привык ненавидеть, всегда себя за обед продавая».

С начала учебного года Володя пошёл в IV класс Пятой Московской гимназии. А вскоре у него завелись знакомства с учащимися других гимназий, связанных с социал-демократическими кружками. В комнатах, которые семья сдавала, оказывались жильцами студенты-революционеры. У них собирались друзья, велись беседы и споры на политические темы. Мрачноватый долговязый Володя, устроившись в уголке, прислушивался к ним, потом просил почитать «что-нибудь революционное». Его стали принимать за своего и даже поручали кое-что по части нелегалщины.

В гимназии дела пошли неважно. Четвёртый класс Володя закончил с переклассификацией по латинскому языку. Он всё больше вовлекался в общение с революционной молодёжью. Политические увлечения в студенческой и гимназической среде были приметным явлением общественной жизни 1900-х гг. И в начале 1908 г. Володя попросил маму взять документы из гимназии, понимая, что в случае ареста его исключили бы без права поступления в другое учебное заведение. Так что по сути не расходятся с истиной строки из поэмы «Люблю»:

Юношеству занятий масса.
Грамматикам учим дурней и дур мы.
Меня ж
из 5-го вышибли класса.
Пошли швырять в московские тюрьмы.

Четырнадцатилетний Маяковский в 1908 г. вступил в РСДРП. Вступил фактически в период полного поражения революции, глубокого разочарования и отхода от революции, от марксизма значительного слоя интеллигенции. В этом поступке надо видеть не только влияние близкого окружения, но и романтический порыв, ведь Маяковский ещё находился в подростковом возрасте, хотя в своём выборе был твёрд. А первый арест в нелегальной типографии последовал в марте 1908 г. Затем второй и третий аресты, после которых уже грозила ссылка в Сибирь. За буйное поведение, постоянные стычки с тюремными надзирателями в арестантском доме, где он, избранный старостой, защищал права заключённых, Маяковский был переведён в одиночку Бутырской тюрьмы. В Бутырках он провёл несколько месяцев, много читал и начал сочинять стихи, тетрадку которых у него отобрали при освобождении.

Нелегальная деятельность, слежка, которой подвергался Маяковский, несколько арестов, общение с профессиональными революционерами и чтение марксистской литературы, естественно, оставили свой след в мировоззрении будущего поэта, но нельзя сказать, чтобы сформировали его. Отойдя от подпольной работы и не возобновив партийных связей после выхода из тюрьмы, Маяковский никогда больше (и после революции — тоже) не пытался восстановить своё членство в партии.

А случилось так: его выпустили из заключения в январе 1910 г. Перед Маяковским встал вопрос: что делать дальше? Ему шёл семнадцатый год. В тюремном одиночестве он о многом подумал. Попробовал писать стихи так же, как «новейшие» поэты, но «про другое». «Оказалось, так же про другое нельзя». Получалось плохо, «ревплаксиво». Поэтому не жалел тетрадку со стихами, которую отобрали надзиратели. Но раздумья о будущем всё-таки влекут его к искусству. «Я зашёл к товарищу по партии — Медведеву, — пишет он в автобиографии. — Хочу делать социалистическое искусство. Серёжа долго смеялся: кишка тонка.

Думаю всё-таки, что он недооценил мои кишки.

Я прервал партийную работу. Я сел учиться».

Учиться живописи, которой он увлекался с первых гимназических лет. Для этого пошёл в студию художника П. Келина. Пройдя хорошую выучку, в августе 1911 г. Маяковский поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества. Началось серьёзное

профессиональное обучение искусству пластики. Однако кипучей, деятельной, со всеми задатками стихийных, романтических порывов к переменам натуры Маяковского вскоре стало тесно в стенах училища, которое он так и не закончил — был исключён через два года. Не по неспособности или неприлежанию — по другим причинам.

Бунтовать начал почти сразу: «Удивило: подражателей лелеют — самостоятельных гонят. Ларионов, Машков. Ревинстинктом стоял за выгоняемых» (из автобиографии). Рисовал много и, как сам уверяет, «хорошо». Но по-прежнему, с бутырских опытов, тянуло к стихам. А в училище в это время появился Давид Бурлюк. Сначала задирались — вскоре подружились. Бурлюку Маяковский прочитал первые свои стихи, выдав их за «чи-то». Проницательный Бурлюк сразу понял, чи это стихи, увидел в нём «дикого самородка» и на следующий день представлял друзьям Маяковского как «гениального поэта». Восторженная



Карточка охранного отделения. 1908 г.

оценка Бурлюка смутила Маяковского, но совсем не исключено, что он ждал *этого слова* — **поэт** и его оказалось достаточно, чтобы преодолеть сомнения.

Сохраняя огромное уважение к учителю (Бурлюк был не только художник, но и поэт), высказывая слова благодарности к нему, Маяковский в то же время не забывает подчёркивать разницу: «У Давида — гнев обогнавшего современников мастера, у меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья». После этих слов в автобиографии сказано: «Родился русский футуризм». А в конце 1912 г. Маяковский, Бурлюк, Хлебников и Кручёных выпустили альманах и манифест «Пощёчина общественному вкусу». Девятнадцатилетний Маяковский круто переменял свою жизнь, скандально ворвавшись в «душный зал» (А. Ахматова) русской поэзии.

Маяковский и футуризм. В литературной ситуации начала века футуризм возник как альтернатива символизму, мощному по обилию талантов, но эстетически исчерпавшему себя в поисках скрытых реальностей поэтическому течению. «Пощёчина общественному вкусу» — вызов, рассчитанный на скандал. Здесь обструкции подверглись современники: Горький, Куприн, Блок, Сологуб, Ремизов, Аверченко, Бунин, Саша Чёрный, Кузмин... И на этом фоне вызывающе звучала первая фраза: «Только мы — лицо нашего Времени».

Содержался ещё призыв «бросить» с Парохода современности Пушкина, Толстого, Достоевского... Легко догадаться, какую реакцию в самой разнообразной литературной и читающей среде вызвал этот манифест. Шквал иронических, издевательских и просто ругательских откликов обрушился на его авторов. Никто даже не попытался понять, что призыв «бросить» классиков с Парохода современности — не более чем полемический приём, хотя и грубый, неуклюжий, что манифест своим пафосом направлен на обновление языка литературы, её выразительности. Футуристы протрубили поход за новый синтаксис, новую ритмику, «самоценное» слово. И сколь бы парадоксальные формы ни принимал футуризм при своём появлении на свет, как бы ни корбил благовоспитанные вкусы, он означал, что в искусстве слова, пластики назрел кризис, он означал необходимость перемен. И этот кризис вписывался в дисгармоничный и взрывоопасный контекст всей жизни после поражения первой русской революции.

Начало напоминало уличный балаган. Выступления футуристов на различных площадках сопровождалось скандалами. Публику шокировала жёлтая кофта Маяковского, разрисованное лицо Василия Каменского, монокль одноглазого Бурлюка и — более всего — развязная, вызывающая манера поведения на сценической площадке, грубый юмор в перепалке с аудиторией. Однако стихи их какою-то частью аудитории принимались всерьёз. Футуристы проявляли интерес к материальной культуре города: урбанистические, городские мотивы отчётливо зазвучали уже в первых стихах Маяковского. Большое внимание уделялось работе над словом. В то же время теория «самовитого слова», автономности языка поэзии, грубый антиэстетизм даже в оформлении книг отвлекали от содержания искусства, его нравственной, общечеловеческой задачи. А она была и искала выхода.

Чтобы внедрить в сознание читающей публики новое искусство, футуристы в 1913 г. предприняли поездку по городам России. Их выступления, как и в Москве и Петербурге, сопровождались шумными скандалами, полицейскими запретами, невиданной по активности и по преимуществу ругательной прессой, тем самым создававшей футуристам широкую известность. Жёлтая кофта и цилиндр Маяковского, его остроумие, бьющие наотмашь реплики-ответы на каверзные вопросы из зала, наконец, стихи, выделявшиеся мощной поэтической энергией и яркой, неожиданной метафорикой, сделали его самой заметной фигурой в группе футуристов. На него обратили внимание Горький, Блок, Брюсов... Борис Пастернак был потрясён, когда Маяковский прочитал ему трагедию, названную своим именем, постановка которой с треском провалилась в Петербурге. Он увидел в Маяковском «первого поэта поколения». Зато начальству поведение футуристов показалось несовместимым с их пребыванием в Училище живописи, ваяния и зодчества, и Бурлюк с Маяковским были исключены из числа учащихся.

- В стихах молодого Маяковского поражало необычное содержание и ошеломляющая поэтическая новизна («Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана...»), то, что отпугивало критику, не способную понять и объяснить эту новизну. Поражала фантазия поэта, гиперболичность и пластика образов, дерзкая метафоричность, сближающая далёкие друг от друга понятия и вещи:

Слезают слёзы с крыши в трубы,
к руке реки чертя полосы;
а в неба свисшиеся губы
воткнули каменные соски.

Яркая пластика стихов Маяковского говорит о том, что на мир смотрит *художник*, он видит его в красках, в веществе, в плоти. И даже там, где картина поначалу напоминает снимок с недопроявленного негатива, проступают контуры городских реалий, как засветившиеся окна в этом первом опубликованном четверостишии:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зелёный бросали горстями дукаты,
а чёрным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие жёлтые карты.

Мир, воссозданный поэтом, движется, живёт: дорожная канава «квакает, скачет по полю», уподобленная лягушке, но она же — «зелёная сыщица», — извиваясь, хочет «нас заневолить верёвками грязных дорог», т. е. поэт наделяет её человеческими инстинктами. Иногда пластика несколько вычурна и чувственна: «Лысый фонарь сладострастно снимает с улицы чёрный чулок!»

■ Маяковский щедро насыщает поэзию красками природы, видениями города, но он ещё хочет, чтобы стих звучал — гремел, рокотал, угрожал, насмехался, ласкал, пел. «Дым из-за дома догонит нас дланями, / мутью озлобив глаза догнивающих в ливнях огней». Звуки М и Н выпевают сложную мелодию усталости и одиночества («От усталости»).

Большое значение Маяковский придавал рифме. Чаще всего он ставил в конец строки ударное слово, и необычная, незатасканная рифма придавала ему особый вес. В его поэтике большое место занимают **составная рифма** (река́ торги — ка́торги, на не́т — ка-станье́т, своё́ им — воё́ем, мане́ра вам — не́рвам) и **рифмы ассонансные**, т. е. неточные, где совпадают гласные, но

Обложка первого сборника
В. Маяковского «Я». 1913 г.



совпадение согласных весьма приблизительно (явлен — богодья-воле, кляузе — маузер, оваян — кофеен, дольней — колоколь-ни). А иногда стих прорифмовывается почти насквозь: «И жуток / шуток / колющий смех — / из жёлтых / ядовитых роз / возрос / зигзагом». Или: «У — / лица. / Лица / у / догов / годов / рез- / че. / Че- / рез...»

Это производило разное впечатление: одних раздражало, других смущало, третьих восхищало. Маяковский хотел быть поэтом толпы, пока ещё не различая её социальный состав, даже ища опору в деклассированных элементах — в пику буржуазной благопристойности:

Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут Богу в своё оправдание.

Как футурист, он проповедует эстетику «самовитого слова», на самом деле вкладывает в стихи свой опыт и своё отношение к жизни. В нём — грубейший эпатаж: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Явный, нарочитый вызов, «жёлтая кофта» в стихах, чтобы обратили внимание: кто же не откликнется на столь чудовищный, столь бесчеловечный по смыслу стих. А его выкрикнули от отчаяния, от жуткого одиночества, которое скрывалось внешней бравадой, дерзостью, эпатирующими публику выходками. Но его не скрыть в стихах:

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!

Это иступлённый крик одинокой души, которая бьётся в тисках противоречий, ища выхода то в грубом антиэстетизме и наговоре на себя (как в процитированной выше строке стихотворения), то в богоборчестве, то в яростных нападках на старое искусство — без разбора. Противоречия прямо-таки бьют в глаза: мажорный зачин в первых же стихах, звонкие декларации, блестящие речи, остроумные реплики в спорах, пристальное внимание прессы — все слагаемые — пусть и скандального — успеха и одиночество, неутолённость, ощущение неполноты своей жизни,

неполноты знания о ней и, стало быть, ненастоящности успеха. Мир не раскрывает свои тайны перед поэтом, и он недоумённо вопрошает:

Послушайте!
Ведь если звёзды
зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

Несовершенство жизнеустройства, резкое несоответствие мечты и действительности порождали недоумённые вопросы. В полном разладе с этим миром появилось стихотворение «Нате!» — с его вызывающим названием оно нашло своего адресата в благопристойной буржуазной публике, когда Маяковский прочитал его на открытии кабаре «Розовый фонарь» 19 октября 1913 г.

Также в разладе с действительностью и в мечтах о будущем родились и строки, к которым надо особо прислушаться, желая понять жизнь и личность Маяковского, его творчество. Они обращены к потомкам:

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я, весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души!

Это голос молодого Маяковского. Обратим же внимание на то, какой контраст — изначально — терзает душу поэта. Он — весь! — «боль и ушиб» — возвращает «сад фруктовый» для грядущих поколений. В этих строках идея жертвенности служения людям, характерная для русской литературы. Это «гогофский мотив», изначально вызревавший в творчестве Маяковского, для которого слом старого мира со всеми привычными атрибутами, образом жизни был условием его обновления. Так вырисовывалась цель искусства, его сверхзадача.

Драма любви, драма жизни. С началом Первой мировой войны Маяковский некоторое время переживает общий, поддерживаемый официальной пропагандой патриотический настрой,

просится даже добровольцем в действующую армию (его не взяли из-за политической неблагонадёжности), но уже к началу 1915 г. позиция Маяковского по отношению к войне решительно меняется. Трагедию войны он ярко выразил в стихотворении «Я и Наполеон», а стихотворение «Вам!», впервые прочитанное в артистическом кабачке «Бродячая собака» 11 февраля 1915 г., вызвало настоящую бурю негодования у буржуазной публики, привело присутствующих в шоковое состояние. Разразился настоящий скандал, неистовствовали газеты.

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!
Я лучше в баре б... буду
подавать ананасную воду.

Поэма «Облако в штанах». В это время Маяковский вернулся к поэме, которую начал ещё в первой половине 1914 г., после посещения Одессы. В Одессе он влюбился. Влюбился с первого взгляда в юную Марию Денисову, девушку необыкновенного обаяния и, судя по её дальнейшей судьбе, сильного характера. Влюбился безответно, страдал от этого и уже по дороге в следующий город, в вагоне поезда, читал друзьям первые строки поэмы...

Затем был большой перерыв, война отодвинула этот замысел. И когда наступило прозрение относительно войны, когда поэту открылись истоки мировой катастрофы, он понял, что готов к продолжению работы над поэмой, но уже в ином понимании действительности вообще. Любовная драма перерастала в драму жизни. Сам поэт так определил смысл произведения: «„долой вашу любовь“, „долой ваше искусство“, „долой ваш строй“, „долой вашу религию“ — четыре крика четырёх частей».

Тема любви не исчезла из поэмы, первоначальный импульс был настолько мощен, настолько внутренне испепеляющ, что своим нервным током пронизал всю поэму, каждую её часть. Но это чувство уже не автономно, оно приобретает характер социальной драмы. Моля о любви чистой, не испоганенной никакой корыстью, всю страсть отрицания поэт переносит на буржуазное мироустройство. В нём видит зло, искажающее мораль, искажающее искусство. Он бросает вызов самому Богу, он — «тринадцатый апостол» (так сначала называлась поэма), могучий образ отрицания, бунта. Библейская образность поэмы, упоминание Вифлеема, Голгофы, ангелов и грешников, задыхающихся в аду, Ноева

ковчег, древней Мекки и паломников к Гробу Господню и создают ауру вочеловечивания, возвышения человека.

Богохульство, агрессивная лексика, уличная грубость и нарочитый антиэстетизм выявляют анархические тенденции, бунтарскую стихию поэмы. И хотя Маяковский, богохульствуя, возвышает человека, но стихия захлёстывает его: «Выньте, гулящие, руки из брюк, — берите камень, нож или бомбу...»

Страдание и отчаяние толкают героя поэмы к бунту, и выплёскиваются они на такой мощной лирической волне, которая способна затопить человека, увлекая его в пучину невиданных страстей. Именно тут рождаются парадоксальные метафоры: «Мама! Ваш сын прекрасно болен! Мама! У него пожар сердца!»; «Глаза наслезнённые бочками выкачу. Дайте о рёбра опереться». В поэме бурлит молодая кровь, её символика утверждает наступательную мощь молодости:

У меня в душе ни одного седого волоса
и старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Антибуржуазный бунт Маяковского в этой поэме был также бунтом против салонного, обескровленного голым эстетством искусства. Косвенно, инстинктом здорового, но социально незащищённого человека Маяковский выступает и против футуризма с его в сущности эстетской программой. Поэт исходит из потребности глубоко демократической: «...улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать». Искусство в его понимании, вытекающем из смысла поэмы, приобретает общественный, нравственный характер.

Любовная драма, служащая завязкой сюжета, необычна. В любовном треугольнике нет преуспевшего счастливого соперника, которого полюбила Мария. Она вообще не говорит при объяснении, любит или не любит, она только сообщает: «Знаете, я выхожу замуж». Она — Джоконда, «которую надо украсть!». Её украли, купили, прельстили богатством, деньгами, комфортом... Любое из этих предположений может быть верным. В треугольник третьим «персонажем» включён буржуазный беспорядок, где отношения между мужчиной и женщиной основаны на выгоде, корысти, купле-продаже, но не любви. Здесь Маяковский

типизирует явление, уходит от реального факта, так как Мария Денисова не выходила тогда замуж, это произошло позднее. И брак её не был браком по расчёту: другая судьба, другой характер...

Поэма «Облако в штанах» была закончена к июлю 1915 г. В это же время Маяковский познакомился с Лилей Юрьевной Брик, которой читал поэму полностью, и тут же попросил разрешения *ей* посвятить своё произведение. Так на титуле поэмы, которая родилась из драмы одной любви, появилось имя («Тебе, Лиля») персонажа другой любовной драмы, гораздо более напряжённой, заполнившей многие годы его жизни.

Драма любви нашла продолжение в поэме «Флейта-позвоночник» (1915), в стихотворении «Лиличка! Вместо письма». Поэма тоже посвящена Лиле Брик («на цепь нацарапаю имя Лилино и цепь исцелю во мраке каторги»). Здесь страсть достигает своего пика: «Это, может быть, последняя в мире любовь выразилась румянцем чахоточного». Поэт обвиняет Бога, «всевышнего инквизитора», в том, что он дал героине поэмы «настоящего мужа», а его обрёк на неслыханные страдания, он молит Бога освободить его от этой проклятой любви... И всё-таки: «Тебя пою, накрашенную, рыжую». В этой самой личной, самосжигающей, славящей и проклинаящей возлюбленную — «ослепительную царицу Сиона евреева» — поэме, уже с «Пролога» звучащей на трагической ноте («Всё чаще думаю — не поставить ли лучше точку пули в моём конце»), главной ценностью выступает человек. Этой же мыслью проникнута и поэма «Человек». И здесь он — центр всего сущего, здесь он — «сплошная невидаль», «огромное, необъяснимое чудо». В защиту этого «чуда» написана и поэма «Война и мир».

В начале сентября 1915 г. Маяковского всё-таки призвали на военную службу, которую он проходил в военно-автомобильной школе в Петрограде. В это же время он начал сотрудничать в журнале «Сатирикон», где публиковал свои «сказки» и «гимны» сатирического содержания. Но главная драма жизни нашла отражение в поэме «Война и мир». Война здесь показана как всемирная человеческая трагедия. Маяковский переживал её мучительно, с великой болью и готов был на всё, чтобы предотвратить новые жертвы. Поэт указал конкретных виновников мировой бойни, не щадя при этом ни «чужих», ни «своих», ни германский милитаризм, ни «союзную» Францию, ни захватнические амбиции русской

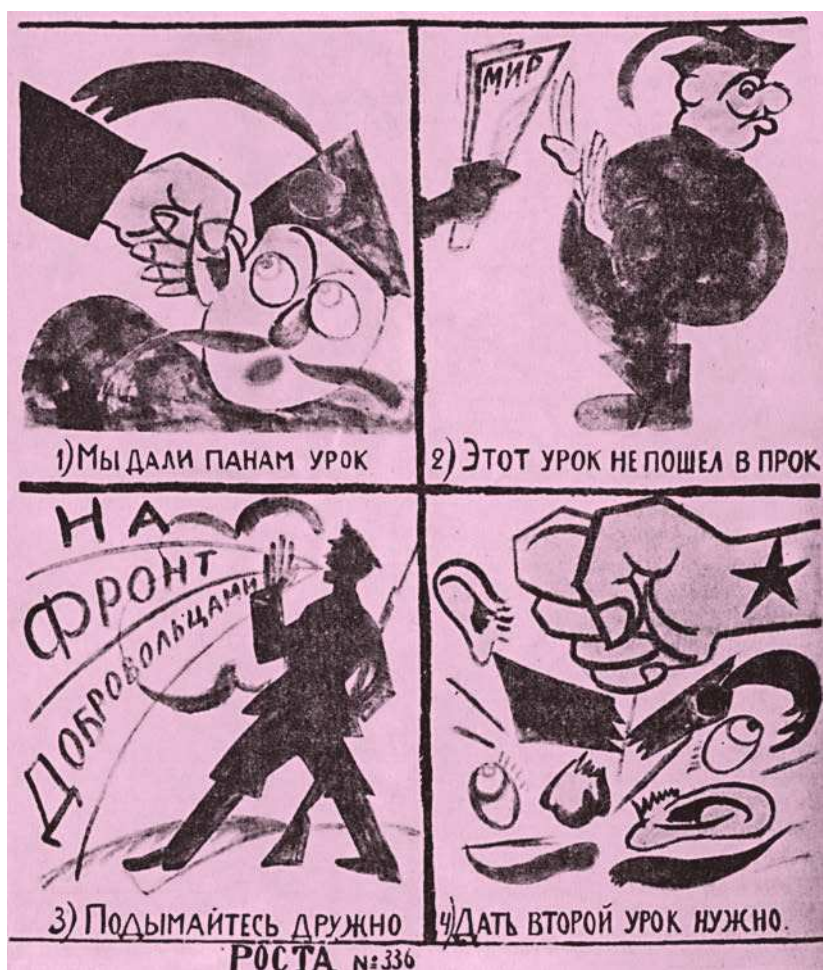
буржуазии. Но всё-таки сквозь кроваво-дымные видения войны, картины смерти и ужасов в поэме пробивается мотив жизни. Маяковский верит: «Вселенная расцветёт ещё, радостна, нова». Он верит и призывает верить, что придёт обживать землю новый человек. С этой верой он встретил революцию в октябре 1917 г.

Революция. Сначала он с не меньшим энтузиазмом принял Февральскую революцию. Участвовал в аресте начальника автошколы, генерала, читал лекции «Большевики искусства», написал поэтохронику «Революция». Февральская революция, ещё не определившись в своей политической и социальной программе, ослабила сдерживающие опоры власти и дала волю стихии, разгул которой удалось укротить лишь в годы военного коммунизма и окончательно — с созданием тоталитарного режима, когда репрессии к различным слоям населения страны приобрели организованный характер. Топор палача стал подниматься и опускаться с отлаженностью часового механизма. А раз уж такой тонкий и чуткий к чужой боли человек, как Блок, готов был к оправданию стихийных революционных страстей своих двенадцати красногвардейцев, то что говорить про футуристов! В их крови — бунт. И навстречу Октябрю Маяковский шёл с открытой душой: «Моя революция!» Характером, обстоятельствами жизни, средой, направлением творческого развития он был подготовлен к тому, чтобы принять Октябрь.

В то время как многие выдающиеся деятели русской культуры не приняли революцию, оказались — вольно или невольно — в эмиграции, футуристы, назвавшись комфутами («коммунистическими футуристами»), высказали свои желания представлять государственное искусство. Но Маяковский не сразу находит своё место в пооктябрьской России, он выступает в «Кафе поэтов» в Москве, пишет сценарии и снимается в кино, вместе с Бурлюком расписывает стены Страстного монастыря футуристическими лозунгами и фресками. В ожидании мировой революции толпа с любопытством относилась к разрушению и осквернению монастырей и храмов... А к первой



Обложка первого издания пьесы
В. Маяковского «Мистерия-буфф».
Обложка работы В. Маяковского



Окна РОСТА. № 336

годовщине Октября Маяковский написал пьесу «Мистерия-буфф». Пьеса была насыщена современностью, хотя драматургическим каркасом для неё послужил библейский сюжет о Ноевом ковчеге. Поставленная В. Мейерхольдом, она имела скорее символическое, чем театральное значение, как первый спектакль революционного содержания на русской сцене.

Идейно-нравственную платформу футуристов Маяковский выразил в двух «Приказах» по «армии искусства». «Довольно грошовых истин. Из сердца старые вытри. Улицы — наши кисти.

Площади — наши палитры». Это был призыв вынести искусство в массы, придать ему действенный — разящий и созидательный — характер. Задача была поставлена чётко: «выволочь республику из грязи». И в этом же году написано огромной силы лирическое стихотворение «Хорошее отношение к лошадям»,



Плакат с текстом В. Маяковского

в котором на чувство любви ко всему живому наложилось и за-
тушевало агитационный пафос пронзительное чувство покинуто-
сти, одиночества. Куда девался прежний энтузиазм пророка
и предтечи революции?! Не оттого ли эта «какая-то общая зве-
риная тоска», объединившая его с упавшей на Кузнецком лоша-
дью, что революция увиделась поэту не в желанном и жданном
пылу обновления, а в разгуле стихии террора, что ему не на-
ходилось места среди устроителей новой жизни, пока он не
приткнулся к «Окнам сатиры» РОСТА?..

Через некоторое время он напишет одно из самых бодрых
и замечательных стихотворений — «Необычайное приключение...»
и работа в РОСТА (Российское телеграфное агентство) увлечёт
поэта. Маяковский превратит её в некую индустрию плакатного
искусства. Это произошло, когда поэт в начале 1919 г. снова вер-
нулся из Петрограда в Москву. Более двух лет работы в РОСТА —
это «тысячи тонн словесной руды» и ежедневный агитпроп. Рабо-
тал коллектив художников. Из вороха газетных сообщений вы-
бирались самые злободневные, на эти темы делались рисунки
и подписи к ним. Рифмованные подписи в подавляющем большин-
стве сочинял Маяковский, он же исполнял своего рода диспетчер-
ские функции, снабжая темами художников, предлагая им тексты
для плакатов. Множество плакатов рисовал сам.

«**Окна сатиры**» тиражировались с помощью трафаретов и вы-
ставлялись в витринах магазинов и на других видных местах.
Содержание их было максимально приближено к событию. Во
время Гражданской войны и военного коммунизма отражались
боевые действия на фронте, восстановление заводов и шахт, бы-
товые проблемы. Типичный пример — с манифестом белогвар-
дейского генерала Деникина. На плакате рисунок и текст Мая-
ковского: «Граждане самых отдалённых мест! Слушайте ши-
роковещательный Деникинский манифест». Дальше идёт
сатирическое комментирование манифеста с соответствующими
рисунками, а в конце — красноармеец в боевой стойке, в руках
винтовка с примкнутым штыком и лихая частушка:

Хорошо поёт, собака!
Аж прошиб холодный пот.
На конце штыка, однако,
так ли пташка запоёт?!

Тексты Маяковского нередко являются стилизацией народной песни, частушки, раёшника, балаганного зазыва, они демократичны, рассчитаны на восприятие человека улицы. Поэт придавал этой работе большое словесное значение, считая, что она очищает язык от «поэтической шелухи» и не допускает многословия. Для избежания поэтических штампов и достижения краткости она действительно имела значение, но тексты тяготели к другим штампам — газетно-пропагандистским, так что переоценивать эстетические достоинства подписей к плакатам нет оснований. Тем не менее плакаты Маяковского — это страницы его жизни, его творческой биографии, отмеченные желанием революционного действия.

На фундаменте «ростинской» стилистики была написана поэма «150 000 000», в которой Маяковский вновь заявил себя футуристом-разрушителем: «Фермами ног отмахивая мили, кранами рук расчищая пути, футуристы прошлое разгромили, пустив по ветру культуришки конфетти». Иван — герой поэмы — противопоставлен американскому президенту Вудро Вильсону, он былинный богатырь, символ России в её историческом бытии, символ её силы и мощи, ибо революция — это движение масс, это сто пятьдесят миллионов, это народ. И это уже не стихия, что разжигает «мировой пожар» в поэме Блока «Двенадцать», Маяковский хочет представить её «организованной». Фольклорные мотивы в некоторых местах поэмы придали ей простоту и демократичность. Новым и неожиданным было соединение высокой патетики и сатиры, господство тонического, или акцентного, стиха. Однако поэма кое-где переусложнена метафорической детализировкой, характерной для поэтики футуризма.

Претензии футуристов на то, чтобы представлять коммунистическое искусство, были отвергнуты Лениным и Луначарским, однако Маяковского это не оттолкнуло от созидательных идей революции, он выступает с инициативой производственной пропаганды, создаёт Левый фронт искусств (ЛЕФ), продвигает идею социального заказа, желая помочь новой власти в реше-

А. М. Родченко. Обложка журнала ЛЕФ.
(1923 г. № 3)



нии труднейших народно-хозяйственных задач восстановительного периода. Но в то же время он понимал, что в какой-то мере жертвует искусством ради практической пользы, наступает «на горло собственной песне».

По личным мотивам. А песню нельзя было задушить, она рвалась из горла. Свидетельством живучести, неистребимости поэтического чувства и поэтического сознания Маяковского стала поэма «Люблю» — самое светлое его произведение о любви. «Люблю» — оазис в суровом, аскетическом окружении ростинских и политпросветовских агиток, в нём господствует естественный человек. Это раскрепощение сердца во время революционных бурь. Маяковский целиком доверился чувству и поэтической интуиции, которую вызвало и поощрило самое благоприятное время в его взаимоотношениях с Л. Ю. Брик. Он ещё не знал, что скоро, совсем скоро завяжется тугой узел драмы, которая развеет веру в любовь, выраженную в финале поэмы: «Не смоют любовь — ни ссоры, ни вёрсты. Продумана, выверена, проверена». Поэма «Люблю» осталась в творчестве Маяковского напоминанием о том, что был свет в окне, что мелькнуло «чудное мгновение» и любовь обогрела его сердце, поманила своей возможной радостью на всю жизнь...

А через год — новая поэма, «**Про это**» (февраль, 1923). То, во что верилось, было разрушено до основания. Поражением закончился «смертельной любви поединок», поражением любви. Победителем оказался самый грозный и безжалостный враг её... *быт*.

Поэма «Про это» создавалась в обстоятельствах, которые нельзя не принять во внимание. Маяковский испытал разочарование в любви, это произошло летом или осенью 1922 г. Строки из стихотворения «Юбилейное» не оставляют сомнения в происшедшем: «Я теперь свободен от любви и от плакатов. Шкурой ревности медведь лежит когист».

Вся вступительная глава поэмы с вопросом-названием «Про что — про это?» — доказательство неотвратимой всеобщности любви в жизни каждого человека. Переводя тему в личный план, поэт говорит о своей полной закреплённости любовью: «Эта тема день истемнила, в темень колотись — велела — строчками лбов». Вступительная глава отвечает на вопрос «что такое любовь?». Гонитель всяческой романсовой чувствительности и альбомных красот в поэзии, Маяковский загадал читателю маленькую загадку, разгадать которую не составляет труда. Отвечая на вопрос «про

что — про это?», он говорит о теме, ни разу не произнося слово «любовь». А в самом конце, поставив прозрачную рифму «лбов», загадывает: «Имя этой теме:!» Эти шесть точек и должен читатель заполнить словом **любовь**.

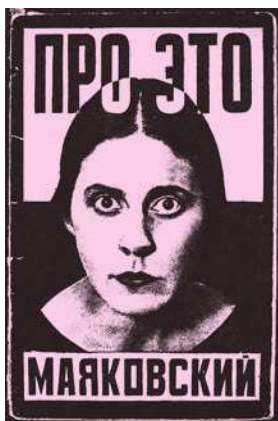
Маяковский написал «Про это» «по личным мотивам об общем быте». В этой формуле ключ к пониманию лиро-эпической природы произведения. Личные мотивы — пережитое, испытанное, автобиографическое. Но — мотивы, т. е. поэтическая интерпретация пережитого, а не автобиографический сюжет. Замечание об общем быте указывает на художественную природу типизации.

Покаяние — сквозной мотив поэмы. Чтобы показать ближайшее окружение, его быт, поэт переводит картину в реальный план, он оказывается где-то на лестнице, за дверью, у квартиры любимой. И там, за дверью, он видит и слышит то же самое — те же «вороны-гости», «пирог», пустые разговоры, равнодушие ко всему происходящему за этими стенами... Чем, собственно говоря, они отличаются от гостей Фёклы Давидовны, показанной в гротескно-фантастической картине рутинного быта?..

И всё же один человек попадает в зону бережения, только к одному человеку словно бы и не прилипает всё то, «что в нас ушедшим рабым вбито». Рыцарский характер поэта не позволяет бросить хоть малейшую тень на образ возлюбленной:

— Смотри,
даже здесь, дорогая,
стихами грома обыденщины жуть,
имя любимое оберегая, тебя
в проклятьях моих
обхожу.

Эти прекрасные по благородству строки всё-таки распространяются на одну сторону. Но любимая остаётся вторым персонажем поэмы, она там, за дверью, объективно сливается, смешивается в одно целое с «воронами-гостями», она — их отражение,



их часть. И всё, что герой думает о гостях, как их представляет, неизбежно относится и к ней.

Беря свою и чужую вину на себя как носителя и жертву застойного быта, герой поэмы отличается от тех, за дверью, пониманием нравственной ситуации, нравственных первопричин конфликта. Об этом говорит письмо-дневник Маяковского, относящееся ко времени написания поэмы. Вот что в нём сказано: «...исчерпывает ли для меня любовь всё? Всё, но только иначе. Любовь — это жизнь, это главное. От неё разворачиваются стихи, и дела, и всё пр. Любовь — это сердце всего. Если оно прекратит работу, всё остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться во всём... Но если нет „деятельности“, я мёртв.

Любовь не установишь никаким „должен“, никаким „нельзя“ — только свободным соревнованием со всем миром».

■ Нет сомнения, что это спор. Сказанное здесь невозможно совместить с идеей «свободной любви». Поэтому второй персонаж поэмы (*она*) оказывается в иной нравственной атмосфере, этого нельзя скрыть никаким рыцарским жестом.

Последние подглавки поэмы имеют названия «Вера», «Надежда», «Любовь». «Вера» — это вера поэта в «изумительную жизнь», где «большелобый тихий химик» в мастерской чело-вечьих воскрешений смотрит XX в., выискивает, кого бы воскресить. «Надежда» — страстная мольба (и надежда) о воскрешении с проникновенными, очень доверительными строчками: «Я своё, земное, не дожил, на земле своё не долюбил». И среди прочих заслуг, добродетелей и обещаний — если воскресят — делать всё «даром»: «чистить, мыть, стеречь, мотаться, мечь», а также «развлекать, стихами балагурия», — поэт столь же проникновенно говорит о любви к «зверью».

Далёкое будущее, XXX в., представил себе Маяковский и адресовался туда. Как ни торопил жизнь, как ни верил в комму-ну у ворот, а избавление от угнетающей инерции старого быта от-носил лишь в далёкое будущее:

Ваш
тридцатый век
обгонит стаи

сердце раздиравших мелочей.
Нынче недолюбленное
наверстаем
звёздностью бесчисленных ночей.

Слово о любви произносит Маяковский-романтик. О любви, которая бы не была «служанкой замужеств, похоти, хлеба», о любви, которая бы заполнила собой Вселенную, «чтоб вся на первый крик: „Товарищ!“ — оборачивалась земля». Такой представлял, такой хотел видеть любовь Маяковский.

Поэма «Про это» — последний выплеск любовной лирики Маяковского в начале 1920-х гг. После неё любовная тема надолго исчезла из его поэзии. В 1928 г. пришла новая любовь... Но это уже другая тема...

■ Поэма «Про это» оставила глубокий след в творчестве Маяковского, она опровергла рационалистические установки левого искусства (ЛЕФ) на «производственничество», поставив в центре внутреннюю жизнь человека. В личном плане поэма обнажила конфликт поэта с враждебным миром поругания любви.

Поэма **«Хорошо!»** написана к 10-летию Октября. Действие её начинается со 2-й главы, после лирического вступления, дающего замечательный образ времени. Поэт избирает для неё труднейшую форму полифонического диалога, чтобы показать настроения массы людей, главным образом крестьянской, переодетой в солдатские шинели. Маяковский проявляет себя мастером создания портрета обретающей сознание революционной массы, в этом его поэтическое открытие.

Замечательно сатирическое изображение деятелей Временного правительства. Конечно, Маяковский не мог, да и не стремился, показать всю расстановку сил перед Октябрем, но, помимо Керенского, Милюкова и Кусковой, представляющих силы эсеровско-кадетского толка, он всё-таки показывает и ещё одну разновидность контр-



Обложка первого издания поэмы
«Хорошо!». 1927 г.

революции — уже монархической окраски. Это штабс-капитан Попов, личность более волевая, чем Керенский. Рядом с ним некий адъютант, «профессор, либерал», в ходе диалога с монархистом Поповым раскрывающийся как человек нестойких убеждений.

Маяковский не оставляет идею показать революцию как явление исторически неизбежное и организованное. По контрасту с пьяной болтовнёй либерала и монархиста в противоположном стане царит деловое напряжение, все слова и распоряжения точны, взвешенны. Человек, который информирует о текущих событиях и отдаёт распоряжения, — собран, деловит, опытен. Скорее всего, это профессиональный революционер из народа, прошедший выучку в подполье, тюрьме или ссылке, в армии под руководством более опытных и старших. Демократическое происхождение подчёркнуто стилистическим штрихом в его речи: «Я, товарищи, — из военной бюры. Кончили заседание тока-тока». Ясно, что так мог сказать недавний рабочий из крестьян или крестьянин, прошедший первую школу революционной работы в армии.

Кульминация первой (условно) части поэмы — 6-я глава, в ней показано взятие Зимнего дворца и победа вооружённого восстания в Петрограде. Это динамичная картина с конкретными подробностями и образами-символами. Однако Маяковский не даёт волю патетике, хотя запечатлевает самый исторически важный момент в сюжете. Он начинает и кончает главу подчёркнуто обыденным пейзажем («Дул, как всегда, октябрь ветрами...», «...обычные рельсы вызмеив»), одной лишь строкой закрепляя эпический (и исторический!) признак времени: «Дул, как всегда, октябрь ветрами, как дуют *при капитализме*» — в первой строфе; с той же начальной строкой, но с другой концовкой: «...гонку свою продолжали трамы уже *при социализме*» — в последней.

Акцентированная обыденность эпизода низложения и ареста Временного правительства должна подчеркнуть, по мысли поэта, историческую неизбежность и закономерность революционного переворота в России.

В поэтике 6-й главы огромную роль играет смена ритма. Повествовательно-спокойный вначале, он тут же, во второй строфе, взрывается частушкой, затем (бегство Керенского) идёт толчками и снова повествовательно-спокойно — об окружении Зимнего, о Ленине в Смольном... Постоянная смена ритма согласуется с движением сюжета и отражает отношение поэта к происходящему.



Плакат с текстом В. Маяковского

Рассказ о революции поэт завершает эпизодом трудового суббота. Эта, 8-я глава наиболее агитационна. В стиле агитки написана концовка её: «Дяденька, что вы делаете тут, столько больших дядей?» — «Что? Социализм: свободный труд свободно собравшихся людей». Упрощённый плакатный показ цели, которой добивалась революция. Стих лишён ассоциативности, напоминает стиль плакатов РОСТА.

В московских, бытовых главах дан как бы социальный разрез общества, выглядит оно разнообразно и живописно. В общий ряд персонажей поэт вписывает и себя, вписывает ближайшее реальное окружение («...Лиля, Ося, я и собака Щеник»), рассказывает,

как впрягается в салазки, привозит в дом полено дров, «забор разломанный», растапливает печку. Здесь начинается мотив, новый в творчестве Маяковского, новый в нашей поэзии, — мотив патриотизма, подхваченный другими поэтами.

В проникновенных строках поэт скажет, что только «в этой зиме» ему понятна стала «теплота любви, дружб и семей», что только в таких условиях «поймёшь: нельзя на людей жалеть ни одеяло, ни ласку» и что землю, «с которой вместе мёрз, вовек разлюбить нельзя». А две морковинки и полполена берёзовых дров, предназначенные любимой, заболевшей от холода и недоедания; щепотка соли — сестре к Новому году; себе — «кусочек конский» — всё это трогательные детали уже личного, но и не только личного быта. Личная причастность к происходящему придаёт особую эмоциональность произведению, и лирическое течение поэмы набирает силу.

■ Лирическое начало приобретает публицистический характер. В нём звучит вызов тем, кто пребывает в сытости и довольстве и в равнодушном созерцании бедствия народного. Им «из нищей нашей земли» кричит поэт: «Я землю эту люблю!» Напоминая о великой боли голодающего Поволжья, о великой беде России, он заявляет: «Но землю, с которой вдвоём голодал, — нельзя никогда забыть!»

Социальный разрез поэмы раскрывает противостояние сил на международной арене и внутри страны, из этого величайшего напряжения рождается вопрос: кто кого? Лирический герой выходит из этой борьбы закалённым бойцом, патриотическое чувство его получает социальную окраску. К концу поэмы возрастает её публицистический накал — в эпизодах бегства интервентов из Крыма, окончания Гражданской войны.

Картины эти сюжетны, написаны изобретательно, пластично, характерными для поэмы сатирическими красками в изображении врагов революции. Причём в сатире Маяковский избегает гиперболических образов, старается быть ближе к «говору миллионов», употребляет сниженную лексику («На рейде транспорты и транспортчики, драки, крики, ругня, мотня, — бегут добровольцы, задрал порточки, — чистая публика и солдатня»). А иногда достигает эффекта соединением в одной фразе разнотильных лексических вариантов («Кадеты — на что уж люди лояль-

ные — толкались локтями, крыли матюгом»). Вздых сожаления, а совсем не иронию вызывают «оторванные от станков и пахот», тоже в «транспортах-галошинах» пустившиеся на поиски иллюзорного счастья вдали от родины... Эта горькая нота у непреклонного Маяковского прозвучала здесь впервые, время, видимо, приглушило некоторые связанные с эмиграцией эмоции.

Бодрый финал поэмы («Я земной шар чуть не весь обошёл...»), забегание вперёд в показе успехов советской власти могло вызвать и вызывало ироническое отношение в критике. Для читателей новых поколений, как, впрочем, и для немалого числа современников поэта, более убедительным мог показаться ответ, данный Маяковским в стихотворении «Разговор с товарищем Лениным». В этом «разговоре» «не по службе, а по душе», разговоре откровенном, почти интимном, поэт честно «докладывает» о трудностях и недостатках в строительстве новой жизни, признаётся, что это «работа адская», что в жизни нашей «много разной дряни и ерунды», что, наконец, «очень много разных мерзавцев ходят по нашей земле и вокруг».

■ Многочисленные сатирические произведения поэта (стихи, фельетоны, пьесы) говорят о том, что он хорошо видел реальные трудности в достижении целей революции, как видели их А. Платонов, М. Зощенко, М. Булгаков, но, как человек нетерпеливый, устремлённый в будущее, поддавался настроениям победительной эйфории. Её влияние сказалось в финале поэмы «Хорошо!».

Есть человеческие слабости, которые иногда одновременно проявляются в большой массе народа, и среди слабостей есть такие, которые — в контексте истории — надо просто понять, не давая им нравственных оценок. Надо понять и нетерпение людей, измученных лишениями военных лет, послевоенной разрухой, понять их веру в скорейшую обещанную большевиками победу коммунизма, питавшую энтузиазм народа в строительстве новой жизни. Маяковский был так же искренне заражён оптимизмом творца нового, когда изображал некое подобие прекрасного будущего в пьесе «Клоп», когда, подгоняя время, видел «коммуно во весь горизонт», когда, забегая вперёд, представлял настоящее в финале поэмы «Хорошо!».

«Теперь поговорим о дряни». Было бы наивно полагать, что Маяковский не видел многих отрицательных сторон революции,



В. Маяковский на выставке «20 лет работы». 1930 г.

но он, как и Блок, оправдывал их великой целью. Он искренне верил в высокие идеалы. Но уже вскоре после победы револю-

ции, в буднях строительства новой жизни, поэт увидел, как на практике искажаются эти идеалы. Чрезвычайно характерен тот факт, что сразу после стихотворения «Последняя страничка гражданской войны» он пишет стихотворение **«О дряни»** (1920—1921). Поэт устремил «отточенные пики» своей сатиры в двух направлениях: на борьбу с мещанством и на борьбу с бюрократизмом. Его излюбленный приём в сатирических стихах — гротеск, совмещение реального с фантастическим. В форме острого гротеска написано стихотворение **«Прозаседавшиеся»**, которое похвалил Ленин, понимавший, что бюрократизация аппарата власти ведёт к её перерождению. Так уже в 1922 г. Маяковский дал первый бой советской бюрократии и не прекращал войны с ней до конца жизни. В ряд с «Прозаседавшимися» становятся стихотворения «Фабрика бюрократов», «Бумажные ужасы», «Канцелярские привычки». Изменяется и адрес сатирических нападок Маяковского, под его прицел попадают чиновники крупного калибра, вплоть до членов ЦИКа. Сатира — «оружия любимейшего род». Но есть в творчестве поэта немало сочинений сатирического жанра, написанных на уровне газетной агитки. Это результаты некой подённой газетно-производственной работы в духе лефовской теории «производственного искусства».

Подлинной художественной высоты сатира Маяковского достигла в его драматургии, в пьесах **«Клоп»** и **«Баня»**. В «Клопе» он продолжает борьбу с мещанством, но с мещанством новой, советской окраски. Сам автор говорил о пьесе: «Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки, в голову со всех сторон во время газетной и публицистической работы, особенно в „Комсомольской правде“... Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная. Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства». Главный персонаж Присыпкин, ставший Пьером Скрипкиным, — типичный перерожденец, мещанин нового типа, порождение советских условий жизни. Спектакль «Клоп», поставленный В. Мейерхольдом, имел успех.

Но подробнее остановимся на последней пьесе Маяковского — «Баня», премьера которой в театре Мейерхольда состоялась 16 марта 1930 г. Спектакль и пьеса были подвергнуты разгрому в печати. В этой пьесе Маяковский сместил акцент со смешного (как в «Клопе») на драматизм ситуации: дескать, смешно — да, смешно, как в цирке, но то, над чем смеёмся, — драма нашей

жизни, её уродство. Гоголь смеялся над уродствами в николаевской России сквозь слёзы, Маяковский смеётся над новым, советским уродством, сжимая кулаки от гнева.

Драма построена на конфликте между изобретателем Чудаковым, лёгким кавалеристом Велосипедкиным, рабочими, помогающими изобретателю, с одной стороны, Победоносиковым и его помощником Оптимистенко — с другой. И несмотря на то что в ходе действия возникают очень смешные и глупые положения, отрицательные персонажи саморазоблачаются в репликах, поступках, жестах — по сути пьеса остаётся драмой. Драматизм её — в борьбе с бюрократией, которая умеет приспосабливаться, вооружена демагогической риторикой, представляет собой организованную силу.



Плакат с текстом В. Маяковского

В образе Победоносикова Маяковский сконцентрировал многие уродливые наслоения казённого, аппаратно-управленческого свойства, уже в очень заметной степени искажившие к тому времени демократическую систему народовластия и управления. Сама должность Победоносикова — главначпупс (главный начальник по управлению согласованием) — абсурдна. Маяковский бьёт по бюрократизму власти наотмашь. Если обозреть всю бюрократиаду, все аспекты его сатиры 1920-х гг., то можно сказать, что поэт был на пути к пониманию сути антидемократических проявлений в системе управления и народовластия.

И тут обращает на себя внимание одна фраза, вернее, пословица, повторённая в пьесе не однажды. Некто Иван Иванович разглагольствует о наших достижениях и замечает: «Конечно, кризис нашего роста, маленькие недостатки механизма, лес рубят — щепки летят...»

Щепки уже летели. Старая русская пословица, не скрывавшая в себе ничего злодейского, становилась оправданием величайшего беззакония. Нет достаточных оснований утверждать, что Маяковский полностью осознавал его опасность, но конечно же появилась она в пьесе совершенно не случайно: интуиция подсказала ему, что прикрытая демагогией пословица: лес рубят — щепки летят — таит в себе зловещий смысл. Стало быть, Маяковский в «Бане», хотя и без прямого указания на человеческие жертвы, сатирически интерпретировал получивший хождение афоризм, который вскоре послужит одним из объяснений самых чудовищных злодеяний — массовых репрессий.

В третьем действии пьесы Победоносиков становится зрителем «Бани», поставленной на сцене. Не рядовым, а руководящим зрителем. Он оценивает первое и второе действия спектакля: «Сгущено всё это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно всё-таки... Изображён, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то вы его выставили в таком свете и назвали ещё как-то „Главначпупс“. Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опозитизировать, округлить...» Аргументы Победоносикова и его рекомендации — «надо показывать светлые стороны нашей действительности» — на многие десятилетия останутся руководящими в деятельности органов культуры и будут зафиксированы во многих документах советской эпохи. В этой сцене дана злая карикатура не только на современное

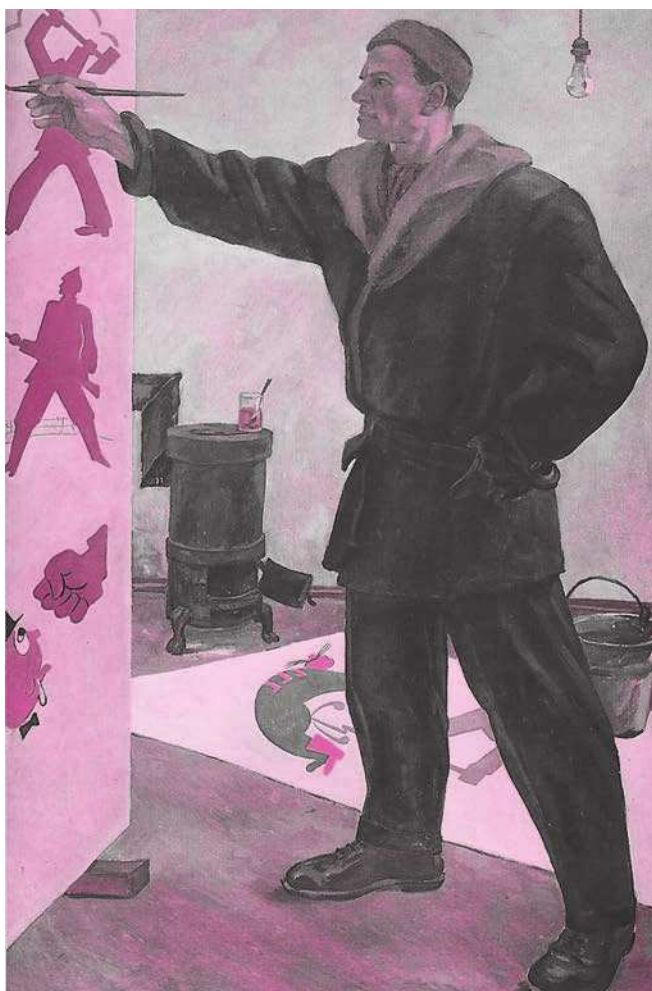
автору, но и на всякое бодряческое, казённое по духу псевдоискусство. Пьеса помогает понять истоки бюрократического руководства искусством.

Конфликт между Победоносиковым и Чудаковым заканчивается как будто оптимистически. Машина времени отбывает в коммунизм, оставляя за бортом Победоносикова, Оптимистенко. И всё же этот оптимизм имеет отвлечённый характер, он связан с далёким (через сто лет!) будущим. Хотя в монологах Фосфорической женщины и «Марше времени» мелькают слова о пятилетке, о темпах, об экономии и премиях, но... не попавшие в машину времени, «скинутые и раскиданные колесом времени» остаются тут, в прежних обстоятельствах. Стало быть, разрешение конфликта в пьесе, где реальность переплетена с фантастикой, выглядит условным. Далеко-далеко маячит желанная цель — коммунизм, а реальности остаются всё те же — Победоносиковы, Оптимистенки, да ещё без Чудаковых...

Жизнь постоянно сталкивала Маяковского с бюрократами и бюрократией, которая вращалась в систему власти, становилась системой. Для поэта, который так неистово торопил время, считая, как и многие тогда, что коммунизм — вот он — «у ворот!», столкновения с подобной системой не могли не вызвать душевной драмы. Не случайно после поэмы «Хорошо!» он собирался написать поэму **«Плохо!»**. Замысел, увы, не был осуществлён, но его сатирические стихи и пьесы заполняют этот пробел.

Несмотря на мощную критическую атаку, Маяковский остался верен идее пьесы. Содержание и судьба «Бани» дают представление о том, что Маяковский вступил в конфликт не просто с бюрократией, но с начавшей утверждаться тоталитарной системой, возможно, ещё не сознавая, что это именно система, а не частные аномалии во властных структурах.

Точка пули в конце. Последний отрезок жизни поэта окрашен в мрачные цвета. Совместная жизнь с Осипом и Лилей Бриками, носившая двусмысленный характер, стала тяготить поэта. В 1928 г. в Париже Маяковский влюбился в русскую девушку Татьяну Яковлеву. Появились замечательные стихи — **«Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»** и **«Письмо Татьяне Яковлевой»**. В них нельзя не почувствовать, как поэт заговорил голосом молодого романтика, вот-вот готового вступить в конфликт со всеми небесными силами, которые могут помешать его любви.



«Маяковский в РОСТА». 1941 г. Художник А. А. Дейнека

- «Маяковский не считал — об этом с полной ясностью говорит содержание стихотворения, — не мог считать своё „Письмо“ только личным, и, как в своё время „Про это“, как и всю свою любовную лирику, он написал его „по личным мотивам об общем быте“. В данном случае „общим бытом“ были взаимоотношения людей двух различных социальных миров. Дело до крайности обострялось тем, что „личным мотивом“ была любовь, осложнённая ревностью» (В. Перцов).

- «Любовь для поэта, в основе своей являясь чувством природным, в то же время включает в себя ярко выраженное нравственное содержание, пробуждающее человека к творчеству, к совершенствованию, к стремлению перестроить мир для счастья. <...> Вот почему любовь в художественном мире Маяковского не просто „тема“, пусть даже выступающая в обновлённой форме, а чрезвычайно важная сторона его философско-поэтического мировоззрения» (В. Сарычев).

Любви, однако, помешали. И не небесные, а земные силы. Осенью 1929 г. Маяковскому не дали визу в Париж. Кто стоит за этим запретом — неизвестно.

- Выделите в стихотворении «Письмо Татьяне Яковлевой» элементы стихотворной речи (лексические, образные, интонационно-ритмические и т. д.), благодаря которым воссоздаётся накал страсти.
- Покажите, как соединяется в стихотворении чувство глубоко интимное с гражданским. Согласны ли вы с утверждением, что они не могут соединиться и в этом — источник любовной драмы?
- Поэтическая речь Маяковского ярко метафорична. Каковы особенности метафоры в этом стихотворении?

Ещё во время работы над «Баней» поэт начал готовить выставку «20 лет работы». К её открытию написал вступление к поэме **«Во весь голос»**. Величественное и простое, поэтически прозрачное, исповедально распахнутое в будущее, с заверением в верности революционным идеалам, оно стало не только выдающимся явлением литературы, но и огромной силы и глубины свидетельством драматической судьбы поэта. Это и объяснение с потомками, и подведение итогов, и рассказ о времени и о себе, это манифест современного искусства. Своим последним крупным произведением — с его чеканными ритмами, мощью образов, масштабом мысли — Маяковский перешагнул «через лирические томики» и «через головы поэтов и правительств». Он чётко обозначил связь со своим временем, признав: «И мне агитпроп в зубах навяз», но ради великих идеалов он «себя смирял, становясь на горло собственной песне». Плата за «песню» слишком велика, но она — песня — всё-таки заняла своё место в поэзии Маяковского, а его «агитпроп» значительной частью тоже остался в ранге поэзии. Это удалось очень немногим поэтам.

В поэме «Во весь голос», как на плацу, развёрнута дивная, поражающая своим масштабом метафора: Маяковский представил современникам и потомкам «все поверх зубов вооружённые войска, что двадцать лет в победах пролетали», представил как оправдание своей жизни. Образный ряд великолепен, он полностью подчинён идее боевой, действенной поэзии. Деловая речь и речь, сниженная до уличного пафоса, страстная проповедь и исповедь, полемика и интимные строки — всё в этом произведении находит интонационные отражения. Но концовка могла быть только патетической — она соответствует главному содержанию жизни поэта, отражает его веру в идеал. Маяковский завершил творческий путь произведением, которое Пастернак назвал «предсмертным и бессмертным документом».

Вступление к поэме «Во весь голос» написано в наиболее свободной форме **тонического** стиха, которой широко пользовался Маяковский и которая восходит к русским былинам. Этот стих принято называть **акцентным** или **чисто тоническим**. При более или менее равном количестве ударных слогов количество безударных в нём произвольно («Парадом развернув моих страниц войска, / я прохожу по строчечному фронту. / Стихи стоят свинцово-тяжело, / готовые и к смерти и к бессмертной славе»). Наиболее распространённой в русской поэзии является форма тонического стихосложения, где междударные интервалы в стихе упорядочены («Тучки небесные, вечные странники...», «Буря мглою небо кроет...»).

Корней Чуковский верно заметил: «Быть Маяковским очень трудно». Он имел в виду внешнюю, видимую сторону жизни. Но сказанное относится и к душевному состоянию. В литературе шла острая борьба. Ещё в пьесе «Клоп» официальная критика учуяла «антисоветский душок», а в «Бане» обнаружила «издевательское отношение к нашей действительности». Выставка «20 лет работы» руководством и писателями была бойкотирована, пресса обошла её молчанием. Из готового тиража журнала «Печать и революция» был выдран портрет поэта с приветствием по поводу 20-летия его творческой деятельности. Маяковский заболел, врачи запретили ему выступать. Все эти события стягивались в тугой узел. Больной, издёрганный, с трудом перебогавший нервное перенапряжение, Маяковский ищет утешения во встречах с актрисой МХАТа Вероникой Полонской, милой, очаровательной, влюблённой в него молодой женщиной. Он хочет создать нор-

мальную семью, но находясь во взвинченном состоянии, торопя события, не может привести отношения к гармонии.

14 апреля 1930 г. в возрасте 36 лет Маяковский выстрелом из револьвера покончил с собой. В предсмертном письме указал причину своего ухода: «Любовная лодка разбилась о быт». О других слагаемых, которые привели поэта к роковому выстрелу, сказано выше. Но никто никогда не узнает, каким был последний мотив этого поступка. Маяковский сказал про Есенина: «Не откроют нам причин потери ни петля, ни ножик перочинный». Финал тот же. Не забудем, однако, что кризис коснулся мировоззрения Маяковского, его понимания политической ситуации. Он не изменил революционным идеалам, но веру в них всё больше подрывала нарождавшаяся тоталитарная система власти.

Смерть Маяковского глубочайшей болью отозвалась в душе самых выдающихся деятелей культуры его времени. Словно очнулась критика и тоже заговорила о величии и революционном значении творчества Маяковского. Но... это не устраивало власти и писателей, близких к ним, и в «Правде», по их инициативе, появилась статья, лицемерно названная «Памяти Маяковского», искажающая его творческий облик. Фактически это означало забвение поэта.

Однако прошло пять лет, и Сталин гласно подтвердил поданные ему слова: «Маяковский был и остаётся лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи...» С этого момента началась канонизация поэта, которая нанесла ему не меньший урон, чем огульная критика. А в конце 1980-х — начале 1990-х гг., в эпоху пересмотра, переоценки всей литературы советского периода, появились скороспелые статьи и даже книги, вновь, уже с иных позиций развенчивающие творчество и личность поэта.

Однако конъюнктура не способна поколебать величие Маяковского. В поэзии XX столетия нет другой фигуры, которая бы столь драматично и в таком масштабе соединила в себе противоречия главного революционного потрясения. И уже при жизни молодое поколение увидело в Маяковском своего трубача и запевалу, а потом, в последующие годы, не только в нашей стране, но и в Европе, Латинской Америке, на Востоке появились поэты, которые подхватили его революционный порыв и заняли авангардные позиции в искусстве слова: Арагон, Хикмет, Неруда, Незвал, Тувим, Броневский, Брехт, Чаренц, Тычина... Имена всемирного значения. Каждый оставил признание, чем был для него Маяковский. Драма

Маяковского — это драма жизни России, отзывавшаяся во всём мире, и, как бы ни оценивались события октября 1917 г., самая дерзкая, самая радикальная попытка обновления поэзии — её содержания и её выразительности — совпала с этим событием, слилась с ним. Это слияние и сделало поэзию Маяковского явлением мирового значения, оказавшим революционизирующее влияние на литературу и искусство современности.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Маяковский и футуризм

Своеобразие ритмики и языка в поэзии Маяковского (рифма составная, рифма ассонансная)

Эстетика «самовитого слова»

Сатира Маяковского

Лирико-эпическая политическая поэма

Лирика любви

Тоническое стихосложение

Размышляем о прочитанном



1. Вспоминая молодого Маяковского («Маяковский в 1913 году»), А. Ахматова писала: «Не ленились молодые руки, грозные ты возводил леса». Что в ранних стихах поэта дало повод для такой метафоры?
2. Был ли Маяковский, вождь футуризма, правоверным футуристом? Сопоставьте футуристические декларации о «самоценности» искусства, о «самоценном слове», разделявшиеся им, с его же утверждением: «Нам слово нужно для жизни».
3. Как и почему менялось отношение Маяковского к войне? Как это отразилось в стихах и поэме «Война и мир»?
4. Тема любви («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник»). В чём её нетрадиционность у Маяковского (социальный аспект)?
5. «Единственный выход из его стихов — выход в действие». Проиллюстрируйте эти слова М. Цветаевой о Маяковском примерами из его агитационных и сатирических стихов.
6. Маяковский и Блок приняли Октябрьскую революцию. В чём разница в изображении движущих сил революции у двух поэтов (сделайте сравнительный анализ поэм «Хорошо!» и «Двенадцать»)?
7. Каким предстаёт образ поэта во вступлении к поэме «Во весь голос»?

8. Стих Маяковского рассчитан не столько на чтение, сколько на произнесение вслух, часто построен, по словам самого поэта, «на разговорной интонации». Как отражается это на его структуре?
9. Что позволяет стиху Маяковского и сегодня быть востребованным читателем?

Творческие задания



1. Покажите на примерах из стихов и поэм Маяковского особенности его поэтики: рифмы (составные, ассонансные), ассоциативные сближения далёких понятий (в сравнениях, метафорах), гиперболические и гротесковые образы, тонический стих (объясните его отличие от силлабо-тонического стиха).
2. На примере из произведений поэта покажите, как «работает» слово в стихе.

Опыт литературоведческого исследования



1. Гипербола в поэтических произведениях Маяковского как средство сатирического обличения.
2. Особенности образной системы вступления к поэме «Во весь голос» (метафоры, сравнения, эпитеты, рифмы, ритмика).
3. Проанализируйте третье действие пьесы «Баня». Какими образительными средствами Маяковский показывает подавление свободы творчества (ирония, гротеск)?

Темы сочинений



1. Любовная лирика Маяковского как вершина поэтического самовыражения («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Люблю», «Про это», «Письмо товарищу Кострову...», «Письмо Татьяне Яковлевой»).
2. Маяковский о назначении поэта.

Тема реферата



«Корявый говор миллионов» и библейская лексика в поэтике Маяковского (лексический анализ дореволюционных произведений поэта).

Литература и другие виды искусства



Маяковский как художник-оформитель своих произведений. (Приведите примеры, проанализируйте вербальный текст и графические образы.)

Проект



1. Маяковский и футуризм. (Индивидуальное исследование.)
2. Восприятие родины в творчестве А. Блока и В. Маяковского. (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



- **Маяковская Л.** О Владимире Маяковском. — М., 1968.
Автор книги — старшая сестра Маяковского. Она подробно рассказывает о детских и юношеских годах поэта.
- **Альфонсов В.** Нам слово нужно для жизни: О поэтическом мире Маяковского. — Л., 1984.
Книга Альфонсова посвящена поэзии раннего Маяковского (1912—1917) и содержит выход в его творчество 1920-х гг. В ней даётся во многом новое прочтение стихов и поэмы молодого Маяковского, анализ его поэтики.
- **Катанян В.** В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. — М., 1985.
В книге в хронологическом порядке прослежена вся жизнь, творческая и общественная деятельность поэта.
- **Карабчиевский Ю.** Воскресение Маяковского. — М., 1990.
Читатель может познакомиться с остро и темпераментно написанной книгой Карабчиевского, но при этом должен знать и отзывы о ней Ал. Михайлова (Маяковский: кто он? // Театр. — 1989. — № 12), В. Ковского («Жёлтая кофта» Юрия Карабчиевского: Заметки на полях одной книги // Вопросы литературы. — 1990. — № 3).
- **Михайлов Ал.** Мир Маяковского: Взгляд из 80-х. — М., 1990.
Художественный мир Маяковского, одного из лидеров поэтического авангарда XX в., представлен в книге без «хрестоматийного глянца», в диалектике поисков, проб, ошибок. Анализ творчества поэта, его сатиры, драматургии даёт автору основание сделать вывод, что к концу своей короткой жизни Маяковский пришёл в столкновение с командно-бюрократической системой, что послужило одной из причин его нравственного и творческого кризиса.
- **Михайлов Ал.** Точка пули в конце. — М., 1992.
Это наиболее полная и свободная от цензурных рамок биография поэта.
- **Имя этой теме: любовь!:** Современницы о Маяковском. — М., 1993.
Книга создана на основе мемуаров женщин, близко знавших Маяковского. Она обогащает наше представление о Маяковском-человеке.

Литературный процесс 1920-х годов

- Народ и революция — поэтические обобщения.
- Из хроники 1917—1918 гг.
- Литературные группировки



Михаил Шолохов, оценивая и Октябрь, и весь XX в., как бурное, переломленное, часто гремящее железом время, полное провалов, обрывов, самоотречений, назовёт этот период по-своему — «изломистым». Весь свой жизненный опыт человек в России черпал из опыта катастроф, изломов, из жизни, когда «Россия в обвале», как скажет А. И. Солженицын.

Эта традиция — искать возвышенно-красочные обобщения, находить почти библейские образы Октября, видеть деяния революции как сотворение мира — сохранялась очень долго.

- Вспомните крылатое определение Октября в Петрограде, вынесенное в название популярной в 1920-е гг. книги американского публициста и поэта Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1920)... А разве не о потрясённом мире говорят памятные строки А. Блока в «Двенадцати» — «ветер, ветер — на всём божьем свете»? Вспомните и о «Сумасшедшем корабле» — повести 1930 г. современницы Блока петроградской романистки Ольги Форш (1973—1961) о писательском доме, почти коммуне — корабле в голодном, промороженном Петрограде, последнем приюте многих символистов, футуристов, крестьянских писателей. Образ великого потрясения, полёта корабля в неведомое усилен в этой исповеди даже названиями глав — «волны».

Образно-метафорический лад в осмыслении революции был продолжен в романе «Хождение по мукам» (первая книга создана в 1919 г. в Париже) А. Н. Толстым: в нём упоминаются волны — «корабль бытия пляшет на волнах» — и является некая небесная сила — «само время будто помешивало Россию огромной ложкой».

Всего завершённое эта образно-смысловая, философско-поэтическая доминанта переломной эпохи, загремевшей железом, предстала в романе — итоге жизни Бориса Пастернака (ему в 1917 г. было 17 лет) «Доктор Живаго» (1955).

■ *«Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обывательщины, без внимания к её ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперёд выбранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих трамваев. Это всего гениальнее...»* (Выделено Б. Л. Пастернаком)

Настоящий XX век стал именно в русской литературе подлинным героем, к тому же разомкнутым в не менее бурный, опасный XXI век.

Из хроники 1917–1919 гг.

Известный историк литературы Л. Я. Гинзбург, близко знавшая в 1920-е гг. А. А. Ахматову, Н. А. Заболоцкого, М. М. Зощенко, О. Э. Мандельштама, сообщество обэриутов (о них речь далее), очень точно уловила явное противоречие в настроениях, возвышенных обобщениях, в «царственной речи» многих блистательных мастеров Серебряного века, переживших приход не календарного, а настоящего XX в.: «В речи символистской интеллигенции с большой буквы писались и серьёзно произносились слова: *Бездна, Вечность, Искушение...* Символизм кончался в очень сложных условиях...». Слова пустые, как упразднённые ассоциации.

Попробуем перенестись в реальный исторический и литературный процесс 1920-х гг.

Обратимся к некоторым новейшим эпизодам хроники 1917—1918 гг., собираемым ныне летописцами литературной эпохи. Особенно успешно А. Ю. Голушкиным. На этих страницах мелькнут многие знакомые фигуры из Серебряного века, фигуры политиков (Н. И. Бухарина и др.), явятся и новые методы формирования новой литературы (в частности — митинги, заседания в кафе).

26 октября 1917 г. Закрыты буржуазные газеты «Речь», «День», «Биржевые ведомости».

2 ноября 1917 г. Подает в отставку Анатолий Луначарский (народный комиссар просвещения в правительстве В. И. Ленина. — В. Ч.) в связи с фактами разрушения памятников архитектуры в Кремле при взятии его большевиками: «Нельзя оставаться на посту, где ты бессилен. Поэтому я подаю в отставку. Но я умоляю вас, товарищи, поддержите меня, помогите мне. Хра-

ните для себя и потомства красоты нашей земли» (из заявления А. В. Луначарского).

4 ноября 1917 г. Н. И. Бухарин подверг резкой критике подавших в отставку комиссаров, характеризуя их, похожих на «вождей» из Временного правительства, как дезертиров революции: «Время *слюнявой власти* прошло» (выделено мной. — В. Ч.).

27 января 1918 г. Выходит книга Ильи Эренбурга «Молитва о России».

«Удовлетвориться популяризацией и распространением достижений старой культуры — значит *горящий факел воткнуть в снежный сугроб*» (К. А. Федин. «На открытии Пролеткульта». Отклики. — Сызрань. — 1919. — № 1).

Июль 1918 г. В связи с мятежом левых эсеров запрещён выпуск газет «Наше слово», «Народная мысль», «Великая Россия», «Жизнь», «Свободная жизнь», «Наша Родина». Выходит в свет последний, 244-й номер газеты «Знамя труда».

Сентябрь 1918 г. Выходит книга Д. Бедного «Отцы духовные, их помыслы греховные, сиречь про поповские „чудеса“ правдивые словеса».

24 ноября 1918 г. Митинг «Храм или завод» во дворце искусств (бывший Зимний дворец). Из выступления Владимира Маяковского:

«Нам нужен не мёртвый храм искусства, где томятся мёртвые произведения, а живой завод человеческого духа. Нам нужно ржаное искусство, ржанные слова, ржанные дела. Искусство должно быть сосредоточено не в храмах-музеях, а повсюду — на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерской и в рабочем квартале».

Октябрь 1918 г. Митинг «Интеллигенция и революция» во дворце на ул. Урицкого в Петрограде, организованный по инициативе М. Горького. Из речи г. Зиновьева, председателя Петрокоммуны (т. е. губернатора, эмиссара Кремля в городе):

«...Мировая революция начинается. Началась всемирная гроза. Мы её признали, так не скрывайтесь же *под дырявым зонтиком нейтральности*, заявите, что вы идёте *под родную кровлю* советской России, и протяните братскую руку рабочему классу» (выделено мной. — В. Ч.).

Июль — декабрь 1918 г. Сообщения о литературно-музыкальном вечере в актёрской чайной «*Весёлая канарейка*» при

Троицком театре в Петербурге (участвует А. Куприн), о вечере поэтов-футуристов в кафе «*Домино*» (участвуют Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский, Р. Ивнев), об утверждении «списка памятников великим деятелям социализма, революции» (включён Генрих Гейне, исключён Владимир Соловьёв), о попытке создания «*Крестьянокульты*» (наравне с Пролеткультом), об открытии новых «кафе поэтов».

29 декабря 1918 г. Диспут «Пролетариат и искусство» во Дворце труда в Петрограде:

«Революция, разделившая на два лагеря всю Россию, провела границу и между правым и левым искусством. В искусстве нужна *мощная революционная политика. Руководящая роль* должна поэтому оставаться за новыми людьми в искусстве» (В. Маяковский).

Январь 1918 г. Лекция К. Д. Бальмонта «Революционер я или нет?» в Политехническом музее. Объявлен «поэзо-вечер» И. Северянина «За струнной изгородью лир».

1918—1922 гг.

«...У диктатуры есть в запасе хлыст, и есть зоркость, и есть бдительность» — из мыслештампов 1918—1922 гг. Л. Д. Троцкого, председателя Реввоенсовета.

1923 г.

«Мы по-прежнему солдаты на походе. У нас дневка (т. е. НЭП — передышка). Надо выстирать рубаху, постричь и причесать волосы и первым делом прочистить и смазать винтовку... Главные бои впереди и, может быть, не так уж далеко» (Троцкий Л. Д. Пролетарская культура и пролетарское искусство. — Правда. — 1923. — 4 сентября).

«Мировое началось во мгле кочевье»

В 1949 г. Александр Фадеев (1901—1956), вспоминая свою партизанскую молодость на Дальнем Востоке, юность других певцов Октября, скажет: «Мы входили в литературу волна за волной, нас было много. Мы приносили свой личный опыт жизни, свою индивидуальность. Нас соединяло ощущение нового мира как своего и любовь к нему».

В начале 1920-х гг. советская литература мыслилась *прежде всего рабоче-крестьянской*. О таком характере замысла говорил и художественный опыт живописи, архитектуры, кинематографии и т. д.

- Вспомните или просмотрите на уроке альбомы таких художников, как К. С. Петров-Водкин (1876—1939) с его неизбежными «работницами», ранеными «комиссарами», Б. М. Кустодиев (1878—1927) с его пролетарским великаном с мужицкой бородой («Большевик», (1920), архитекторов К. С. Мельникова (1890—1974) с его «Домом-мастерской» в Москве, клубом «Буревестник» (цилиндр с колоннами), Б. М. Иофан с «Домом Правительства» (1929) на улице Серафимовича в Москве (он оживёт в романе Ю. Трифонова «Дом на набережной» (1976). Нечто от проектов домов-коммун 1920—1930-х гг. доносят эти монументы.

Облик городов должен был быть героическим, предельно монументальным, напоминать о подвиге пролетарских масс, о павших за коммуны борцов.

Этот образ создавали кинофильмы о штурме Зимнего дворца, о залпе «Авроры», пьесы о «человеке с ружьём», о Ленине в Смольном, открывающем I съезд Советов — новую светлую эру в истории Вселенной, наконец, песни «Взвейтесь кострами, синие ночи», «Молодая гвардия» («В бой, молодая гвардия рабочих и крестьян!»). И конечно, «Интернационал» с его суровым величием закликательных апокалипсических формул: «весь мир насилья мы разрушим», «гром великий грянет над сворой псов и палачей», «владеть землёй имеем право, а паразиты никогда». Это была ритуальная мелодия для великана, коллективного Прометея, для Мессии. Забыть этот образ, как и романы 1920-х гг., запечатлевшие героическое величие эпохи Октября: «Железный поток» (1924) А. Серафимовича, «Разгром» (1926) А. Фадеева, повесть «Ветер» (1924) и тем более рассказ «Сорок первый» (1924) Б. Лавренёва и др., — невозможно, несправедливо. «Это было при нас, это с нами вошло в поговорку», — могли бы сказать нам тысячи известных и безымянных краснозвёздных героев, в том числе — и Великой Отечественной войны.

Дух монументализма, «рабоче-крестьянской солидарности» создавали предельно знаковые знаменательные портреты скульптора **Ивана Шадра** «Крестьянин» (1922), «Рабочий» (1922), «Сеятель» (1922), позднейшие работы вроде «Девушки с веслом» (1934). А ученица И. Д. Шадра скульптор В. Мухина продолжила эту же тенденцию в известнейшем памятнике «Рабочий и колхозница» (1937).

Но далеко не все писатели, даже молодые, вновь пришедшие в литературу, воспринимали революцию как сплошной «праздник трудящихся и угнетённых»: для И. А. Бунина существовал иной образ времени — «окаянные дни». Молодой О. Мандельштам видел в «днях» ожесточение и ненависть и называл их «глухие годы» («Восходишь ты в глухие годы, о, солнце, судия, народ», — писал он в 1918 г.). И ещё более резкие, антипраздничные оценки — «блевотина войны — октябрьское веселье» (З. Н. Гиппиус, 29 октября 1917 г.) — и страшные поэтические видения кровавой, развращающей Смуты:

Пулемёт... Окончание — мёд...
Видно, сладостен он для охочих
Пробуравить свинцом народ —
Непомерные, звёздные очи...
(Н. Клюев. «Пулемёт», 1918)

Одномерное, парадное представление об Октябре, о смысле и реальностях Гражданской войны ныне явно разрушается. Из истории и литературного процесса уже не изгонишь (без ощутимых утрат) ни тревоги В. Г. Короленко (отражённой в его письмах-протестах против террора, репрессий в 1919—1920 гг.), ни «Стихи о терроре» (1923) М. Волошина, ни «Солнце мёртвых» (1923) И. Шмелёва о голоде и терроре в Крыму в 1920—1921 гг. И многие бодрые стихи, песни о легендарных походах Первой Конной, о штурме Перекопа будут простым парадом, механическим экспонированием мощи победителей без трагичных картин, созданных с другой стороны, со стороны побеждённых. Скажем, без картины Севастополя 1920 г., расставания с родиной солдат армии Врангеля, запечатлённой эмигрантским поэтом Вл. Смоленским:

Над чёрным морем, над белым Крымом
Летела слава России дымом.
Над голубыми полями клевера
Летели горе и гибель с севера.
Летели русские пули градом,
Убили друга со мною рядом.
И Ангел плакал над мёртвым Ангелом...
Мы уходили за море с Врангелем...

Однако важно не одно возросшее богатство картин, образов, жизненных ситуаций Октября и Гражданской войны — итог пу-

бликаций книги Романа Гуля «Ледовый поход» (1921), громадно-го романа Петра Краснова «От Двуглавого Орла к Красному знамени» (1894—1921), Николая Брешко-Брешковского «На белом коне» (1922) и т. п. Сейчас, после встреч с окаянными днями — на книжной странице, сцене или телеэкране — явно тускнеют, утрачивают нарочитый монументализм встречи с юным Николкой Турбиным из «Дней Турбиных» М. А. Булгакова и даже с разного рода кустарно воссозданными «поручиками Голицыными», казачьими есаулами, бросившими страну и коня, — мы способны сделать глубоко значимый вывод: а ведь и «побеждённые», изгнанные, обречённые на бездомность люди с погонами до самозабвения любили Россию!

Иван Шмелёв в 1924 г. в статье «Крестный подвиг», обращённой, скорее всего, к будущему, одним из первых сказал о трагическом идеализме десятков тысяч юных офицеров, любивших Россию, преданных либеральными болтунами, оскорблённых «похабным» Брестским миром, общей картиной развала страны: «То были — не „помещичьи сынки“, не „барское отродье“, не „контрреволюционеры“, не „враги народа“, — как лжецы писали: то были сыновья России. Были среди них казаки и сыновья — купцов, рабочих, мещан, крестьян, дворян — всего народа. Они оставили училища, прилавки, инструменты, косы, плуги, книги, свои стихи, свои надежды — юные надежды! — не без страданья и во имя долга! Пошли искать, добыть Россию. Пошли за честь России, проданной и ставшей им ещё дороже, — через страданье».

При чутком отношении к мучительным «Окайным дням» (1918—1920) И. А. Бунина — этим дневникам страшных лет, своего рода исповеди на Голгофе перед разлукой, и в них сквозь револьверный лай, залпы расстрелов, окрики всякого рода микровождей, «углубляющих» революцию, можно уловить ноту глубочайшего страдания, боли, тоскующей любви к России: «Если бы я эту „икону“, эту Русь, не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто? А ведь говорили, что я только ненавижу» («Окайные дни»).

Больше того. Своего «плачущего ангела» (плачущего над Россией и за Россию) можно обнаружить и в самых злых, кажущихся сплошной «контрреволюцией» статьях И. Шмелёва, собранных в книге «Душа Родины» (1967), и в дневнике скитаний сатирика Дон-Аминадо «Поезд на третьем пути» (1954), и, конечно, в «Де-

монах глухонемых» (1919) М. Волошина, готового молиться «за тех и за других»... Даже ненавистная в известном смысле А. Блоку З. Н. Гиппиус, «женщина, безумная гордячка», создавшая поистине «Чёрную книгу» (дневник 1911—1921 гг.) смуты, гибели культуры, и та не умещается по одну сторону баррикад. Как и лирический летописец «лебединого стана» (белой гвардии, «первопоходников» Лавра Корнилова на Дону) М. Цветаева.

Новый подход к трагической эпохе революции, Гражданской войны, к 1920-м гг. и литературному процессу данного периода — это собирание всего, что выше, главнее, чище узкокастовых, групповых, тем более разрушительно-утопических пристрастий, догм. Важно собрать всё, что объединяет писателей, даже оказавшихся волей судеб по разные стороны баррикад. Революция и Гражданская война — это весьма противоречивый процесс взаимоотталкивания и притяжения людей, ломки и становления, сотворения ими родины.

«Кроме слова „искусство“ у нас в сознании присутствует, конечно, слово „революция“» (А. Блок, 1920).

* * *

Как возникли Пролеткульт и «Кузница»?

Пролетарские культурно-просветительные организации (Пролеткульт) возникли, как известно, незадолго до Октября. Цель их определялась достаточно громко: «выработка самостоятельной духовной культуры». После Октября тысячи молодых рабочих, ремесленников, людей из низовой России пришли учиться стихотворству, рисованию, искусству театра. Идейным руководителем этой неискущённой молодёжи (и даже людей с жизненным опытом) оказался **А. А. Богданов** (1873—1928), социолог и философ, раскритикованный В. И. Лениным в 1908 г. за отступления от материализма, творец «Всеобщей организационной науки», первого опыта создания современной информатики и кибернетики. Если В. И. Ленин с грустной иронией в адрес одного из вождей Пролеткульта замечал: «Учиться надо автору не „пролетарской“ науке, а просто науке», то А. А. Богданов сочинял удивительно льстивые предисловия именно к неучёным, но «ура-пролетарским» стихотворным книжкам.

Пролетарская поэзия «Кузницы» (1920—1923) — это всецело порождение первого этапа в становлении новой литературы, абстрактно-мифологического осмысления Октября. Она вышла из

Пролеткульта, в ней были яркие индивидуальности — **Владимир Кириллов** (1890—1943), **Михаил Герасимов** (1889—1939), **Василий Александровский** (1897—1934), **Василий Казин** (1898—1981) и др. Но как нивелировала эти индивидуальности магия грандиозности, больших чисел и пространств, пресловутый космизм! Коллективная программа управляла ими — от выбора названий книг до выбора оттенков словесных красок: «Мы» и «Железный мессия» В. Кириллова с его призывами («Во имя нашего Завтра — сожжём Рафаэля»), «Мускулы тяжести просят» (1918) В. Александровского, «Железные цветы» (1919), «Завод весенний» (1919) и «Железное цветенье» (1923) М. Герасимова, «Поэзия рабочего удара» (1918) А. Гастева (до 1926 г. было шесть переизданий этой книги о поющих машинах, о душе без лирики и эмоций), «Рабочий май» (1922) В. Казина... Такова топонимика этой поэзии. Перекричать пролетарских поэтов, превращавших Россию в космическое тело, в какую-то раскалённую докрасна комету, а реальный рабочий класс в огромного истукана с молотом, с булыжником, в гору мускулов, было почти невозможно.

Как жили многие русские писатели в первые месяцы и годы после Октября? Атмосферу тяжкой нужды, выживания, голода и холода, мелочной зависимости от управдома, коменданта, прикрепляющего человека к скудному пайковому снабжению, прекрасно передал петербургский поэт Вильгельм Зоргенфрей, друг А. А. Блока, в стихотворении «Над Невой»:

Гражданина окликает
Гражданин:
— Что сегодня, гражданин,
На обед?
Прикреплялись, гражданин,
Или нет?
— Я сегодня, гражданин,
Плохо спал:
Душу я на керосин
Обменял.
(Сб. «Страстная неделя», 1920)

Однако страшнее бытовых невзгод была растущая несвобода. Она заставляла искать особой «тайной свободы» (А. Блок). В связи с закрытием оппозиционных изданий, натиском цензуры возникла особая форма выражения «тайной свободы» — так на-

зывается дневниковая проза, «осколочное» бытописание, собирание общих впечатлений по крупницам, осколкам, в форме мгновенного фотоснимка. «В ритме дней» (1918) — так назвал свою серию статей о революции публицист П. Муратов. «Дни» В. В. Шульгина, «Окаянные дни» И. А. Бунина — эти установочные обозначения нового жанра миниатюр были весьма характерны.

Проза дневников, писем, новый вид плачей

Алексей Ремизов: жанр плачей и молитв. Особую роль в становлении новой литературы занял москвич **Алексей Михайлович Ремизов**. Он всегда был заступником русского слова. Даже А. Блоку после публикации «Стихов о Прекрасной Даме» (1904) Ремизов рекомендовал, помня о муромской деве Февронии, о «Хождении Богородицы по мукам», назвать свой сборник в духе допетровской Руси: «Стихи о прекрасной Деве». Почему? Какая разница? «Дама в глубинах Geist'a (по-немецки — „духа“) русского языка никогда не скроется», — писал он Блоку 17 апреля 1905 г. Этот археолог языка, «реставратор» притч, легенд, творец необычных речевых конструкций, ценитель языка протопопа Аввакума считал, что язык может быть предметом изображения. Он может укрупнять стихию мысли, чувства, вносить ироничность, особый узор («орнамент») в речь, усиливать живое личностное начало в ней. Одна из его книг даже названа «Россия в письменах», в репликах народных низов.

Живописание слова, его перескоки в диалогах и беседах в обывательской среде, поиски речевой свободы в романе приходят на смену плотным развёрнутым бытописаниям. Ремизов научил прозу конкретному говорению, искусству рассредоточивать подробности в тексте, усиливать свободу слова, смешивать деловую, публицистическую, песенную стихи и языка.

- Слово — наследие одухотворённого мира, особенно слово из народно-разговорной речи и церковнославянского языка с его лексикой, — предмет его заботы.

Проза дневников, писем, плачей. В чём повествовательная особенность жанра дневниковой прозы, письма-послания, рассчитанного на активнейшее творческое, а не только житейско-бытовое восприятие?

Известный русский писатель Леонид Андреев, не принявший Октября, оказался «независимым» уже в Финляндии, на памятной всей русской культуре своей даче на Чёрной речке, в кабинете со статуей Медичи и картиной Н. К. Рериха.

На этом пепелище России, сидя на неуклюже-громоздкой вилле, он ощутил страшную серию утрат и создал в письме Н. К. Рериху маленький шедевр прозы исповедального стиля. В сущности это почтовая проза, способная стать основой цикла миниатюр, в ней есть недосказанность, сулящая возможность продолжения. Л. Н. Андреев создаёт свой портрет на фоне разлома эпох:

«Все мои несчастья сводятся к одному — нет дома. Был прежде маленький дом и Финляндия, с которыми сжился. Наступит, бывало, осень, потемнеют ночи, и с радостью думаешь о тепле, свете, кабинете, сохраняющем следы десятилетней работы и мысли. Или из города с радостью бежишь домой — в тишину и „своё“. Был и большой дом — Россия с её могучей опорой, силой и простором. Был и самый просторный мой дом — искусство, творчество, куда уходила душа. И всё пропало. Вместо маленького дома — холодная, обворованная дача с выбитыми стёклами, а кругом чужая и враждебная Финляндия. Нет России, нет и творчества. Так жутко мне без моего царства, и словно потерял я всякую защиту от мира. И некуда прятаться ни от осенних ночей, ни от печали, ни от болезни. Изгнанник трижды — из дома, из России и из творчества, я страшнее всего ощущаю для себя потерю последнего, испытываю тоску по беллетристике, подобную тоске по родине».

Не правда ли, это уже и не письмо? Скорее маленькое стихотворение в прозе, послание одного эмигранта другому, страничка дневника не для одного себя!

«Окаянные дни» (1918—1920) И. А. Бунина по своему характеру принадлежат к интимной, даже «потаённой» литературе, как и опубликованные ныне дневники М. М. Пришвина 1920-х гг. Авторы их прекрасно осознавали опасность не только публикации, но и написания их, потому они тщательно скрывали свои дневники. «Окаянные дни» — это история сопротивления души измелчанию, оподлению, угасанию духа. Иван Бунин, видя так называемое углубление революции в Москве, Петербурге, Одессе, Киеве, не просто негодует (как негодовал В. Г. Короленко в письмах Луначарскому против фактов смертной казни без суда). Он мучительно ищет истоки этой всеобщей катастрофы, пораже-

ния культуры, следы «преступления русской литературы», всегда забывавшей напоминать народу, что и у него есть обязанности, есть ответственность за Россию.

В таких спорах, муках и борениях шло рождение многомерного, неоднопланового образа России и революции. Не надо его упрощать. Хотя, безусловно, нет нужды во всём соглашаться с Бунным. Александр Блок, герой литературного процесса, с его поэмой «Двенадцать» и «Скифами» был вообще объектом множества несправедливых обвинений. Многие признавали правомерность появления Христа, абсолютно хрупкого, «нематериального» призрака («за вьюгой невидим»), идущего во главе анархической команды («нежной поступью надвьюжной»).

Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957) в 1917—1918 гг. создал два плача, особенно наглядно представивших сам жанр причитаний, слёзных молений, дух повышенной экспрессивности, орнаментальности, с повторами, обращениями ко всей Русской земле, к народу. Он открыто обратился к древнерусской поэтической традиции при создании «Слова о гибели земли Русской» (31 декабря 1917 г.) и «Заповедного слова русскому народу» (1918). Эти плачи созданы в Петербурге, обращены прямо к Руси («О, моя родина обречённая, пошатнулась ты, неколебимая...») или к опьянённому Смутой народу («Русский народ, что ты сделал? Искал своё счастье и всё потерял. Одураченный, плюхнулся свиньёй в грязь... Землю ты свою забыл колыбельную»). Эту коллективную личность, именуемую народом, Русью, нельзя, конечно, даже сравнивать с толпой, ещё не ставшей «железным потоком» в романе А. Серафимовича. Как и со «множествами» в «Падении Дaira» (1921) А. Малышкина.



У него принципиально иной, особенно во «Взвихренной Руси» (1927), народ — заблудившийся грешник, мучимый сознанием своего греха, абсурдностью своего поведения. Ремизов создал особый тип диалога художника и народа, условного великана, «с Лениным в башке и с наганом в руке» (Маяковский) — вовсе не всегда был и Ленин «в башке», — великана, «ангела-зверя», ставшего по воле судеб вершителем своей исторической судьбы, своей новой души, фактически новым самодержцем, творцом

«народного самодержавия» (С. А. Аскольдов). Словесные фрески Ремизова напоминают картины Страшного суда:

«Растерзанный, с расстёгнутым воротом, без шапки, сжимая винтовку в левой руке и отирая пот, идёшь ты.

Кто тебя гонит? Куда идёшь?

И нет конца.

— Иди, Каин, иди!

Пересохшими губами повторяешь ты всему миру гордые и смелые призывы. И никто не отвечает тебе.

Отчаяние твоё равно отчаянию сына погибели».

(«Заповедное слово русскому народу»)

Под диктовку Великих Целей: новые голоса. Эту традицию творческой жизни под знаком Великих Целей, народосбережения и сбережения русского языка одним из первых возродил в новом виде друг и литературный современник Фадеева, комиссар Чапаевской дивизии **Дмитрий Фурманов**. Он по-своему обозначил любимые им человеческие характеры, столь необходимые всей эпохе революции. В «Чапаеве» есть сцена диалога бойцов, бывших ткачей, в Иванове-Вознесенске перед отправкой на Колчаковский фронт. На вопрос одного героя, смущённого весьма тяжким положением на фронтах, мизерными хлебными пайками: «Как-то теперь наши дела пойдут?» — безымянный оппонент, точнее, сам автор ответит: «Дела сами не ходят, дела водить надо...»

«Общего дела водители»... Таких героев стала искать в эпохе революции новая литература. Все 1920-е гг. — это время создания новых характеров, имеющих прототипов в реальных людях, встреченных писателями — начиная с Д. Фурманова, М. Шолохова, А. Фадеева, А. Серафимовича, Б. Лавренёва, В. Иванова и др. — на фронтах, часто в критических ситуациях борьбы. Эти и сотни других, часто очень молодых, писателей будут объединены в самую многочисленную писательскую организацию — **Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП)**, поглотившую существовавшие ранее пролетарские объединения («Октябрь») и другие ассоциации. РАПП просуществовал — в нелёгкой борьбе с собственными перегибами, чванством, командно-административной горячкой — до 1932 г.

Дмитрий Андреевич Фурманов (1891—1926), создавая роман о Чапаеве, человеке-легенде, герое, в чём-то напоминавшем партизана революции, стихийного заступника масс, искренне тре-

вожился: «Дать ли Чапая действительно с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой или, как обычно, дать фигуру фантастическую, то есть хотя и яркую, но во многом кастрированную?» Он ощущал давление легенды, мифа: если революция грандиозна, то и все герои должны быть... монументальны!

По сути дела, возникал конфликт между материалом и его интерпретацией, комиссарская трактовка живого характера. Конфликт комиссара Клычкова с реальным Чапаевым (комиссар всё время, как педагог, стремится «подтянуть» его, как несовершенного ученика, до некоего образца) по-своему симптоматичен. Он отразил всю природу уже возникавшего номенклатурного под-



Кадр из фильма «Чапаев». В роли Чапаева — Б. А. Бабочкин



Памятник В. Чапаеву в г. Самаре.
Скульптор М. Манизер,
архитектор И. Лангбард. 1932

хода к жизни, жажду руководящих вечно переделывать человеческую природу руководимых. И Клычков в романе, и сам Д. Фурманов с известной снисходительностью, свысока смотрят на кустарные объяснения Чапаевым смысла равенства, жизни по правде.

Автор «Чапаева» с некоторой долей иронии приводит многие речения Чапаева. Они-то и остались самым живым, самодвижущимся в романе:

«— Вот ты тащишь из чужого дома, а оно и без того всё твоё. Раз окончится война — куда же оно всё пойдёт, как не тебе? Всё тебе. Отняли у буржуя сто коров — сотне крестьян отдадим по корове. Отняли одежду — и одежду разделили поровну... Верно ли я говорю?!

— Верно... верно... верно... — рокотом катилось в ответ».

Вспыхивают кругом оживлённые лица, рыщут пламенеющие восторгом глаза.

Наивно, конечно, смешно звучат эти речи деревенского популиста. Но как искренни они даже в своей ограниченности!

Так Чапаев пробует апокалипсис истории превратить в сотворение мира. Митинговые откровения всегда просты, наглядны: сама по себе наглядность и быстрота проведения, чрезвычайность таких «земельных» или «школьных» реформ и есть якобы доньине доказательство их истинности. Не будем судить строго шибко неграмотного реформатора с саблей. Не так уж далеко уходили (и уходят) от него администраторы, легко упразднявшие на наших глазах тысячи деревень, обещавшие «коммунизм» — через двадцать лет...

Можно сказать, что герой оказался в чём-то сильнее автора, материал истории не поддавался схематизации. И снисходительный ироничный взгляд комиссара-догматика на «подопечного», якобы подконтрольного во всём героя не обесцветил его. Ещё большие улучшения внесли в характер Чапаева фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1935) и игра актёра Б. Бабочкина, превратившего героя в степного атамана в чёрной бурке с саблей, «своего в доску»

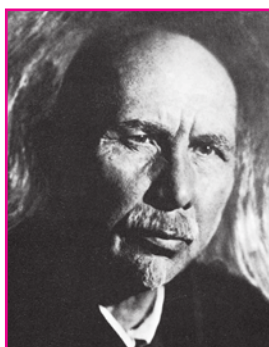
для мальчишек 1930-х гг., сделавшего шаг к бравому солдату Швейку, а впоследствии — и к Василию Тёркину...

* * *

Настоящий, не календарный XX век захватывал в 1918—1929 гг. всю Россию. Он рождал и праздничную радость, и испуг перед ним, «веком-волкодавом», как скажет поэт О. Мандельштам...

Подлинный исторический оптимизм испытывал в эти годы — творился новый человек, новый народ даже на окраинах России — **Александр Серафимович.**

Александр Серафимович Серафимович (1863—1949). «Железный поток» был создан не новичком в литературе, а признанным мастером русской прозы. А. Серафимович начал свой творческий путь — с благословения Г. И. Успенского, В. Г. Короленко — ещё в конце XIX в. Его рассказ «Пески» (1908) весьма высоко оценил Л. Н. Толстой.

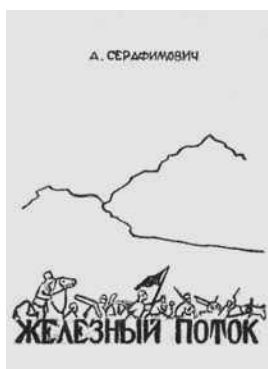


А. Серафимович — непосредственный свидетель революционных событий в Москве — искренне верил в этот живой, не кабинетный, не книжный разум народа. В конце концов, считал Серафимович, народ разобрался в сущности, скажем, Керенского, Родзянко, Милюкова и всего Временного правительства, увидев в нём «кипятильник словоговорения», скопище «мармеладных вождей», воплощение бездействия.

Разум народа выразился по-своему и в ходе Гражданской войны.

- Как же пришла в движение вся вулканическая лава в «Железном потоке»? Почему в этом небольшом произведении ощутимо дыхание истинного эпоса?

Падение царизма в феврале 1917 г. одинаково одобрительно восприняли многие будущие антагонисты. Декрет Ленина о земле (октябрь 1917 г.) все услышали — в том числе и на Кубани, — но до весны 1918 г. воспринимали как-то неконкретно. И вот пришла и на Кубань весна 1918 г. Надо сеять — и казакам, и пришлому люду (иногородним), вчерашним батракам. Где сеять, на чьей



Обложка одного из первых изданий произведения А. Серафимовича

земле? Едва десятки тысяч иногородних попытались получить землю по векселю, выданному и им в Октябре (т. е. реализовать идею Декрета о земле!), как вспыхнуло жесточайшее восстание казаков.

Классовый мир на Кубани кончился, десятки тысяч безземельных с семьями, бойцов Таманской армии, матросов затопленного Черноморского флота (правда, уже разложенных анархической вседозволенностью) оказались отрезанными от Москвы, от главных сил Красной армии. Сюжет — с прологом и множеством кульминаций! — создала катастрофическая история.

Некоторые писатели 1920-х гг. даже главы романов называли «волнами», «залпами», как бы имитируя развитие действия среди множества людей. Серафимович этот стилистический грим на события не накладывает. Он рассматривает это сборище как психолог. Толпа таманцев — да, ещё толпа, не армия и не народ! — крайне возбуждена опасностью. Она винит всех. Упрёки адресуются даже большевистской Москве: «А почему советская власть подмоги никакой не дае? Сидят соби у Москвы, грають, а нам хлебать що воны заварилы?» Из хаоса реплик, гула вырывается глухая и слепая безадресная досада:

«— Знамо, завели, — густо отдались солдатские голоса, темно колыхнувшись штыками.

— Куда же мы теперь?

— До Екатеринодара.

— Та там кадеты.

Некуда податься...

У ветряка стоит он [т. е. Кожух] с железными челюстями и то-нюшко смотрит острыми, как шило, глазами.

Тогда над толпой непоправимо проносится:

— Прода-али!

...Судорога побежала по толпе, и стало тесно дышать».

В «Железном потоке» не так уж много чисто батальных сцен. И если возникает в романе картина боя, то мы видим в основном кровавую мешанину страстей.

Однажды навстречу казакам таманцы вывели всех... безоружных детей, стариков... Может быть, это вообще было не сражение, а взрыв отчаяния? А может быть, расчётливая эксплуатация «слабости», т. е. совестливости, жалости, общечеловеческой морали «врага»? В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова партизаны тоже поручают одному из бойцов лечь на рельсы на пути белого бронепоезда: авось не станут давить и остановятся...

Фантастическая картина шествия обречённых и великодушия белых, т. е. казаков, возникает и у Серафимовича:

«Она схватила ребёнка, единственное оставшееся дитя, и, зажав его у груди, кинулась навстречу нарастающей в топоте лавине.

— Сме-ерть!.. Сме-ерть!.. идёт!

Все, сколько их тут ни было, схватив, что попало под руку, кто палку, кто охапку сена, кто кафтан, хворостину, раненые — свои костыли, — все в исступлении ужаса, мотая этим в воздухе, бросились навстречу своей смерти.

— Сме-ерть! Сме-ерть!

Ребятишки бежали, держась за подолы матерей, и тоже то-ненько кричали:

— Смелть... Смелть!»

Литературные группировки

Литературный процесс в 1920-е гг. характеризовался сохранением классового размежевания писателей, часто насаждаемого сверху, делением их на «пролетарских», «крестьянских», «комсомольских», «попутчиков», «внутренних эмигрантов» и т. п.

«Кто такой попутчик? Попутчиком мы называем в литературе, как и в политике, того, кто, **ковыляя и шатаясь**, идёт до известного пункта по тому же пути, по которому мы с вами идём гораздо дальше. Кто идёт **против** нас, тот не попутчик, тот враг, того мы при случае высылаем за границу, ибо благо революции для нас высший закон» (из письма Л. Д. Троцкого — Ф. Раскольникову).

Все малые литературные группировки и даже такие крупные писатели 1920-х гг., как Л. Леонов, А. Малышкин, М. Зощенко, Е. Замятин, Б. Лавренёв и др., в той или иной степени попадали в «попутчики», даже во «внеоктябрьские» писатели.

ЛЕФ (Левый фронт искусств) состоял в основном из поэтов и теоретиков предреволюционного ФУТУРИЗМА во главе с В. Маяковским, О. Бриком, В. Арбатовым, Н. Чужаком, В. Каменским,

А. Кручёных и др. Возник он в 1922 г. и просуществовал — в спорах, борьбе с пролетарскими, крестьянскими писателями и др. — до 1928 г. Недолгое время в ЛЕФ входил Б. Л. Пастернак. Теоретики этого течения утверждали союз искусства с производством, функции «жизнестроительства» в искусстве, пропагандировали веру в технический прогресс, а в искусстве — «литературу факта», репортажа, монтирования документов вместо вымысла, отменяемого как пережиток прошлого. Для левовцев пролеткультовцы — это эпигоны старого реализма, «кладущие заплатки на вылинявший пушкинский фрак», повторяющие «генералов-классиков». В своих «Приказах по армии искусств» Маяковский порой в угоду программе, доктрине течения то призывал «пулями по стенке музеев тенькать», в небеса «шарахать железобетон», то вообще отвергал всякое личностное, интимное начало в творчестве: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры...»

«**ПЕРЕВАЛ**» — марксистская литературная группа, возникшая в Москве в 1923—1924 гг., быстро выросшая в 1926—1927 гг., имевшая издательскую базу в виде журнала «Красная новь» и сборников «Перевал» (выходили до 1929 г.). Неформальным лидером «Перевала» был критик А. К. Воронский (1884—1943), в группу входили (или были близки ей) А. Весёлый, М. Голодный, М. Светлов, Э. Багрицкий, А. Платонов, И. Катаев, А. Малышкин, М. Пришвин и др. «Перевал» отстаивал свободу писателей от деспотично навязываемого социального заказа, защищал право автора на выбор темы, жанра, отвечающего индивидуальности творца, боролся с нормативным управляемым искусством, которое утверждали ревнители пролетарской литературы. Стихи поэтов Пролеткульта для А. К. Воронского — это «красные псалмы», совсем не новая литература, а перелицованный И. Северянин, К. Бальмонт... Это всё привлекало к «Перевалу» интеллигенцию. Для перевальцев художественный образ — гораздо выше, сложнее, многозначнее любой голой идеи, схемы, даже громко заявленной. Любимейший образ теоретика перевальца Д. Горбова — в его книге «Поиски Галатеи» (1929) — античная нимфа Галатея, которая рождается скульптором в союзе с материалом путём «освобождения» её из глыбы мрамора, отсечения от глыбы всего лишнего, случайного. Проект, воображаемую скульптуру, свой идеал красоты художник как бы провидит в бесформенной, грубой, немой глыбе мрамора, он пламенно верит в свой образ и по-

том после труда-просвечивания как бы встречается с образом. Он не создаёт, а отыскивает волшебную фигуру.

КОНСТРУКТИВИЗМ, или ЛЦК (Литературный центр конструктивистов), возник в 1924 г. и — не без нажима — распался весной 1930 г. Позиция этого объединения — в него входили И. Сельвинский, В. Луговской, В. Инбер, Б. Агапов, Э. Багрицкий, Е. Габрилович — выражена теоретиком К. Л. Зелинским: «Любовь к цифрам, к деловой речи, цитате из документов, деловому факту, описанию события — всё это черты, характерные для конструктивизма». В какой-то мере это было повторение программы ЛЕФа, его устремления к безнациональному искусству, к европеизму, к преодолению человека с его слабостями, тонкостями души, «архаизмом» привязанностей к дому, семье, прошлому. Американские небоскрёбы маячили где-то в глубине программ конструктивистов как знаки золотого века. На практике это означало предельно полное, рациональное подчинение образов, метафор (а в стихотворении — даже рифм) теме произведения, всей его, почти технической, конструкции, утрату национальной специфики искусства.

ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) — крайне малочисленная, почти камерно-салонная группа поэтов (многие из них почти не публиковались), находившаяся под влиянием футуристов (В. Хлебникова), ставившая целью пародийно-абсурдное изображение действительности. Группу обэриутов основали в 1926 г. **Даниил Хармс** (1905—1942), **Александр Введенский** (1904—1941) и **Николай Заболоцкий** (1903—1958). В разные годы к ней примыкали прозаик **К. К. Вагинов** (1899—1934), драматург **Е. Л. Шварц** (1896—1958), а из художников с обэриутами сотрудничали **Павел Филонов** и **Казимир Малевич**. В 1970—1980-е гг. эксперименты обэриутов вспомнились, были продолжены многими представителями авангардного искусства (Г. Сапгир, И. Холин, Д. Пригов, Т. Кибиров, В. Войнович и др.).

Безусловно, многие поэты и прозаики существовали помимо этих группировок — как в СССР, так и в эмиграции. Трудно было «прикрепить» к какой-то школе О. Э. Мандельштама, современника и попутчика самому себе, как и А. Ахматову, М. Зощенко, А. Грина. Марина Цветаева говорила о своей полнейшей независимости так: «Мне в современности и в будущем места нет... Эпоха не столько против меня, сколько я против неё... Я её ненавижу. Она меня — не видит». Поэтесса после «Лебединого

стана» (1917—1921), цикла стихов о подвиге белой гвардии, заняла позицию «ни с теми, ни с этими», многие годы созидала свою особую трагическую страну:

...страну мечты и одиночества —
Где мы — Величества, Высочества...



Александр Александрович Фадеев (1901—1956) (**«Мой Дальний Восток»: Россия — издали**). Роман «Разгром» (1925—1926) был новым и по материалу, и по складу повествования, он был явно ориентирован на эпическую традицию Л. Н. Толстого. Этот роман, обращённый к традициям отечественной классики, к общенациональной проблематике, роман не хроникальный, а сюжетный, с резко очерченными характерами, следует

рассматривать в ряду истинно важнейших эпических (или лиро-эпических) произведений, ставших классикой советской литературы: «Белой гвардии» (1924) М. Булгакова, «Тихого Дона» (1—2-я кн., 1928) М. Шолохова, «Хождения по мукам» (1920—1941) и «Петра Первого» (1929—1945) А. Н. Толстого, романов М. Горького «Дело Артамоновых» (1925) и «Жизнь Клима Самгина» (1925—1936), а также «Чевенгура» (1929) А. Платонова, «Жестокости» (1933) С. Н. Сергеева-Ценского.

Голос Льва Толстого действительно слышен в «Разгроме», как ощутим и его пронизательный, тщательно отбирающий детали взгляд. Достаточно сопоставить покорность судьбе раненого Андрея Болконского («Война и мир») на поле Аустерлица перед всесильным Небом, веру Кутузова в абстрактные всемогущие начала истории, в дух войска с психологическим состоянием Левинсона в «Разгроме» после отступления, строительства гати, отрыва отряда от белых, как проступает явное сходство интонаций, приёмов замедленно-пристального раскрытия потока жизнеощущений героя: «Увидел свой отряд, измученный и поредевший втрое, **уныло** растянувшийся вдоль дороги, и понял, как он сам смертельно устал и как бессилён он теперь сделать что-либо для этих людей, **уныло** плетущихся позади него. Они были ещё единственно не безразличны, близки ему, эти измученные верные люди, ближе всего остального, ближе даже самого себя... Но он,

казалось, не мог уже ничего сделать для них, **он уже не руководил ими**, и только **сами они ещё не знали этого и покорно тянулись** за ним, как стадо, привыкшее к своему вожаку».

Двойное использование слова «уныло» (да ещё и «покорно») в картине стихийного, по инерции движения массы, вообще подчёркивание сверхусталости, почти полнейшего растворения вожака, утратившего волю, в столь же безвольной массе очень показательно: это уже не сражение революционной массы, а скорбное шествие, несение крестной ноши. Нести эту ношу, как крест на Голгофу, тяжело, но и сбросить — невозможно...

«В панике, расстроенными кучками метались по златоконому ячменю люди, на бегу отстреливаясь из берданок» — так воссоздан и тот бой, в котором Морозка спас индивидуалиста Мечика.

Фактически и эти «берданки» (т. е. охотничьи ружья. — В. Ч.) против пушек, и тощие пайки партизан из сухарей, и сами грозные пушки белых и японцев, мечущие снаряды («огненно дребезжащие рыбы»), — всё говорит о предельном превосходстве сил врага над партизанами. Невозможно его победить, если почти невозможно даже выжить... Одна из двух последних картин боя, вернее, разгрома отряда Левинсона может, вероятно, даже напугать. Писатель усиливает впечатление бедствия неожиданной метафорой — снаряды плывут в воздухе, как рыбы: «Их заметили — пулемёты затрещали им вслед, и сразу **запели над головами ночные свинцовые шмели. Огненно дребезжащие рыбы вновь затрепетали в небе.** Они ныряли с высоты, распустив блистательные хвосты, и с громким шипением вонзались в землю у лошадиных ног...

Оглядываясь назад, Левинсон видел громадное зарево, полыхавшее над селом, — горел целый квартал, — на фоне этого зарева метались одиночками и группами чёрные огненноликие фигурки людей».

А. Фадеев пишет словно не о смерти, не о гибели, а о победе над ними, над всеми скорбными гибельными обстоятельствами. Понятия «разгром» и «победа» меняются



А. Фадеев. «Разгром».
Иллюстрация И. Пчелко

местами. И разгромленный отряд Левинсона непобедим, и побеждающие будут в итоге разгромлены.

Сейчас, в свете всей сложной судьбы А. Фадеева, некоторых эпизодов «Молодой гвардии» (1946, 1951), совершенно ясно, что в «Разгроме», при явной ориентации на толстовское построение фразы, на толстовский подход к изображению «колебаний» в психике, потока чувств, решений («диалектика души»), господствовало светлое романтическое мировосприятие. А. Фадеев — глубочайший лирик в прозе. Он, безусловно, не упускает из виду сюжет как систему событий, чередование встреч и разлук героев, но всегда мощный лирический поток, восхищение человеком как бы омывает предметный мир, событийную канву. Стихия лиризма входит в детали и подробности.

Таким образом, **роман «Разгром»** — это лиро-эпическое произведение, где сочетается и толстовская поступь прозы, и полёт поэзии, где описание и переживание слиты в многозначительных подробностях, где даже пейзажи по-своему романтичны, эмоционально значимы.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Поэтическое, эпическое и эпистолярное осмысление событий «Дневниковая проза»

Лирическая проза в жанре «плачей», «писем», «посланий»
Своеобразие «орнаментальной» прозы

Литературные группировки 1920-х гг.: их сходство и различия

Интерпретация (толкование произведения) как целостное представление о единстве всех его частей

Размышляем о прочитанном



1. Как вы думаете, почему актуальными жанрами литературы становятся дневник, серия газетных очерков, письма в смутное братоубийственное время? Только ли одна растерянность окрашивает страницы «Окаянных дней» И. Бунина, «Несвоевременных мыслей» М. Горького?¹

¹ О жанрах публицистики (статья, очерк, заметка) вы можете прочитать в учебнике А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 139—159.

2. Какими художественными приёмами А. С. Серафимович превращает в «Железном потоке» фактическое отступление красной Таманской армии в победное шествие?
3. Почему реальный народный характер Чапаева оказался в романе Д. Фурманова сильнее автора-морализатора и комиссара Клычкова?
4. Как сочеталось эпическое и лирическое начало в «Разгроме» А. Фадеева? Почему А. Фадеев до конца дней считал себя «родом из Революции», берёт память о ней как величайшую святыню?

Тема реферата



Человек в огне Гражданской войны («Разгром» А. Фадеева, «Сорок первый» Б. Лавренёва).

Проект



Дневник «для себя и для других» как документально-лирическая летопись трагической эпохи («Окаянные дни» И. А. Бунина, «Дневник» З. Н. Гиппиус, «Несвоевременные мысли» М. Горького). (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



- **Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче.** — М., 1977.

В книге развёрнут обширнейший и увлекательный «видеоряд» событий драматичной жизни писателя — арест и ссылка в Мезень после неудачной попытки цареубийства (вместе с А. И. Ульяновым), гибель сына Анатолия в один из дней Гражданской войны, история публикации в «Октябре» первых книг «Тихого Дона».

- **Скороспелова Е. Б.** Русская советская проза 20—30-х годов. Судьбы романа. — М., 1985.

В книге анализируются романы 1920—1930-х гг., прослеживается эволюция жанра в этот период. В центре внимания автора — произведения Л. Леонова, Ю. Олеши, М. Булгакова, К. Федина, А. Малышкина и многих других. Особое внимание автор уделяет соотносённости советского романа с традициями этого жанра, сложившимися в русской классической литературе XIX в.

- **Шешуков С. И.** Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. — 2-е изд. — М., 1984.
В книге содержится обстоятельный рассказ о литературной борьбе 1920-х гг., особенно об истории создания РАППа.
- **Корниенко Н. В.** «Нэповская оттепель». — М., 2010.



ИСААК ЭММАНУИЛОВИЧ БАБЕЛЬ

(1894—1940)

- Биография. ■ Начало творчества. ■ Книга новелл «Конармия» как правда о гражданской войне. ■ Художественный мир писателя. ■ «Одесские рассказы». ■ Трагедия Бабеля

Начало. Исаак Эммануилович Бабель родился в 1894 г. в Одессе, на Молдаванке, в состоятельной еврейской семье. Как вспоминал позднее Бабель, дома его с утра до ночи заставляли заниматься, и до шестнадцати лет он «по настоянию отца» изучал еврейский язык, Библию, Талмуд. По словам школьного товарища Бабеля М. Н. Беркова, к 13—14 годам будущий писатель прочёл все 11 томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, его часто можно было видеть с книгами Расина, Корнеля, Мольера, а на уроках, когда это «было возможно, он писал что-то по-французски, выполняя задания своего домашнего учителя...». Увлечение было настолько сильным, что он и сам начал сочинять рассказы на французском языке. «Я писал их два года, — вспоминал он, — но потом бросил: пейзажи и всякие авторские размышления выходили у меня бесцветно, только диалог удавался мне».

В 1915 г., прервав учёбу в Киевском коммерческом институте, Бабель бросил всё ради литературы и уехал в Петербург. Там он долгое время безуспешно разносил свои сочинения по всем редакциям, пока в 1916 г. не попал к М. Горькому.

Вскоре в журнале «Летопись», основанном М. Горьким, были опубликованы рассказы Бабеля «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» и «Мама, Римма и Алла».

Раннее творчество. Официальные лица увидели в первых рассказах Бабеля порнографию и «попытку ниспровергнуть существующий строй». В 1917 г., незадолго до революции, власти собирались отдать Бабеля под суд. Рассказы казались неприличными — по темам, героям, сюжетам.

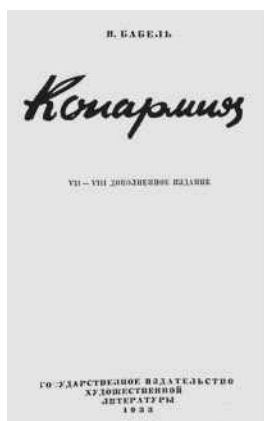
Властей шокировало намеренное уничтожение границ между «высоким» и «низким», стремление писателя заглянуть «за край». Много позже, в 1920-е гг., Бабель сказал Л. Утёсову слова, жёсткие и точные, как формула: «Человек должен знать всё. Это невкусно, но любопытно». На самом деле свобода в изображении человека — вот что вдохновляло его. Жизнь, смерть, любовь — о них он хотел знать всё. Именно поэтому его привлекла революция — он надеялся, что она развяжет силы жизни. В декабре 1917 г. Бабель начал работать в ЧК — факт, которому долго удивлялись люди его круга. В марте 1918 г. он стал корреспондентом петроградской газеты «Новая жизнь», где печатал свои «Несвоевременные мысли» М. Горький. Последняя корреспонденция Бабеля в «Новой жизни» помечена 2 июля 1918 г., а 6 июля того же года газета была закрыта в числе других оппозиционных изданий.

Без новожизненных публикаций не было бы зрелого Бабеля. Одним из первых он увидел в революции разлом жизни, разлом истории. Он писал о напрасно пролитой крови, о том, как жестоко бьют арестованного мальчишку («Вечер»), о расстрелах, которые стали нормой («Битые»), о разрухе, нарастающей лени и распаде прежних форм русской жизни («О лошадях», «Первая помощь»).

В недоумении останавливался Бабель перед вопросом: «Останется ли вообще что-нибудь?»

Это чувство правды и вывело Бабеля на дороги войны. В июне 1920 г. он добровольно ушёл на фронт, в Первую Конную армию. Результатом прожитой жизни стала книга новелл «Конармия».

«Конармия». Бабель приехал в Первую Конную как корреспондент газеты «Красный кавалерист» под псевдонимом Кирилл Васильевич Лютов. Двигаясь с частями, он должен был писать агитационные статьи, вести дневник военных действий. На ходу, в лесу, в отбитом у неприятеля городе Бабель вёл и свой личный дневник. Где-то с обозом двигались рукописи — многие из них, как и предчувствовал Бабель, пропали. Сохранилась лишь одна тетрадка. Но дневниковые записи запечатлелись в памяти, и их



Обложка одного из прижизненных изданий произведений Бабеля. 1933 г.

резонанс определил тональность «Конармии».

На фронте Бабель попал в среду казачества. Исконно иррегулярное войско, казачество в царское время проходило военную службу со своим снаряжением, своими конями и холодным оружием. Во время конармейского похода оторванные от тылов казаки вынуждены были кормиться сами и сами же обеспечивать себя

лошадьми за счёт местного населения, что нередко приводило к кровавым инцидентам. К тому же казаки шли по местам, где воевали в Первую мировую войну. Их раздражали чужой быт, чужая культура, попытки евреев, поляков, украинцев сохранить стабильный уклад жизни.

Привычка к смерти за время войны притупила в них страх смерти, чувство жизни. И казаки давали выход своей усталости, гонору, хладнокровному отношению к своей и тем более к чужой смерти, пренебрежению к личному достоинству другого человека. Насилие встало в обыденный ряд.

- Чувствуя, что в глубине людской психологии жил смутный инстинктивный порыв к свободе и воле, Бабель в то же время остро ощущал незрелость, отсутствие культуры, грубость казачьей массы, и ему было трудно представить себе, как будут прорастать в этом сознании идеи революции.

Всё это предопределило сложную тональность книги. Примером может служить рассказ «Переход через Збруч», открывающий «Конармию»:

«Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встаёт на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман берёзовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля. Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штан-

дарты заката веют над нашими головами. Запах вчерашней крови и убитых лошадей капает в вечернюю прохладу. Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку вброд. Величавая луна лежит на волнах. Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звучно порочит Богородицу. Река усеяна чёрными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям».

Мы видим, что внутреннее напряжение в текстах Бабеля создаётся отношениями слова и «противослова», говоря словами М. М. Бахтина. Поля пурпурного мака, которые «цветут вокруг нас», так же как «девственная гречиха» и полуденный ветер, играющий в «желтеющей ржи», — всё это расслабляет и умиротворяет читателя, и даже фраза «тихая Волынь изгибается» ещё находится как бы внутри этого настроения. Но заметим: ощущение опасности и подвоха, скрытое в мирной природе, усиливается. «...Волынь **уходит** от нас в жемчужный туман берёзовых рощ, она **вползает** в цветистые пригорки и **ослабевшими** руками путается в зарослях хмеля». Небо ещё названо «оранжевым» (что ассоциируется с жёлтыми насыщенными лучами солнца в закатную пору), но оно катится по небу, «как отрубленная голова», ещё загорается «нежный свет», но он загорается в «**ущельях** туч»; закат определяется через знаки войны — «**штандарты** заката веют над нашими головами». Но и «вечерняя прохлада» — это из какой-то другой, мирной жизни. Сейчас же: «Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку вброд». В середине описания начинает казаться, что картина разрушения доминирует, что она определяет смысловой акцент. Но рядом Бабель ставит фразу, полную мира и спокойствия: «*Величавая луна лежит на волнах*». Соседние строчки как будто написаны в тон: «Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звучно порочит Богородицу», но это — мнимое спокойствие: абзац кончается фразой, где слово и «противослово» спрессованы, связаны в такой же тугой узел: «Река усеяна чёрными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям». С разных сторон текста идут токи к одному образному центру, который

как бы вбирает в себя пучок разнообразных смысловых оттенков, концентрирует их в одном новом поэтическом тропе.

...Когда в конце рассказа «Переход через Збруч» автор напишет короткую фразу «Запах вчерашней крови и убитых лошадей капает в вечернюю прохладу», то этой метафорой он если не опрокинет, то, во всяком случае, сильно осложнит свой первоначальный торжествующий запев. Всё это подготавливает финал, где в горячечном сне рассказчику видятся схватки и пули, а наяву — спящий сосед-еврей оказывается мёртвым, зверски зарезанным поляками стариком.

■ Так же сложна отражающая драматизм авторского мировосприятия художественная ткань и других новелл «Конармии».

Вспомним хрестоматийный рассказ И. Бабеля «Мой первый гусь».

...«Начдив шесть» Савицкий узнал, что Лютов «грамотный» («кандидат прав Петербургского университета»). Когда он закричал ему: «Ты из киндербальзамов... и очки на носу», когда, смеясь, воскликнул: «Шлют вас, не спросясь, а тут режут за очки», — Бабель был точен в изображении того, как веками копившаяся классовая ненависть огрубляет человеческое поведение. И точен в изображении реакции Лютова, смиренно и покорно подставляющего свою голову. Но когда победа была, казалось, достигнута, когда казаки говорят: «Парень нам подходящий» — и Лютов, торжествуя, читает им ленинскую речь, его победа ощущается всё-таки как странная, как относительная победа. «Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, — заканчивает Бабель рассказ, — с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звёзды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце моё, обagrённое убийством, скрипело и текло».

Так возникло трагическое чувство: «нераздельность и неслиянность» с революцией. Ответ трагедии лежал и на героях, и на рассказчике Лютове.

Характеры героев были противоречивы, границы между их душевными состояниями неуловимы, поступки неожиданны. Бабелю важно было показать бесконечную разнородность действительности, способность человека быть одновременно возвышенным и обыденным, трагическим и героическим, жестоким и до-

брым, рождающим и убивающим. Бабель мастерски играет переходами, нажимает на разные клавиши, и наша оценка проходит всю шкалу чувств, колеблясь между ужасом и восторгом.

...Дьяков, «бывший цирковой атлет, а ныне начальник конского запаса — краснорожий, седоусый, в чёрном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар», эффектно подъезжает к крыльцу, где скопились местные жители, «на огненном англоарабе...» («Начальник конзапаса»). Но, мгновенно перевернув ситуацию, Бабель дальше показывает, что так, по-цирковому красиво, Дьяков подъезжает... к жалким крестьянам, у которых конармейцы отбирают «рабочую скотину», отдавая за неё износившихся армейских лошадей.

Крайне просто было бы сказать, что за ярким оперением Дьякова писатель разглядел убогую душу. Но важно другое: как переворачивается ситуация, как меняются местами «высокое» и «низкое», какое значение получают вариации и оттенки во время этой, казалось бы, игры, как взаимосвязаны элементы этого зрелищного языка и что обнаруживается на глубине картины.

■ За пафосом революции Бабель разглядел иной её лик: он понял, что революция — это экстремальная ситуация, обнажающая тайну человека. Однако то, что стало дозволенным в экстремальной ситуации революции, показывает Бабель, накладывает печать на психологию будущих людей.

Много споров было вокруг характера рассказчика Лютова. Критика 1920-х гг., да и позже, останавливалась в недоумении перед Лютовым: кто он? Действительно, много новелл было написано от его лица. Он носил фамилию, под которой жил, действовал, писал и печатался сам Бабель в газете «Красный кавалерист». Этого человека, Кирилла Васильевича Лютова, хорошо помнили бойцы Первой Конной, с которыми писатель и после похода сохранил самые дружеские отношения. Может быть, он двойник автора, его alter ego?

Многие критики склонны были так и думать. Обвиняя Лютова в индивидуализме и приверженности к «этическим нормам общечеловеческого гуманизма», говоря о его «надклассовом» мироощущении и желании сохранить «интеллигентную добропорядочность», они, в сущности, отождествляли автора с его героем.

Конечно, многие чувства и интересы Лютова были дороги автору «Конармии». Его одиночество, его отчуждённость, его содрогающееся при виде жестокости сердце, его стремление слиться с массой, которая грубее, чем он, но и победительнее, его любопытство, его внешний вид — всё это биографически напоминает Бабеля 1920 г. Дуэт их голосов — автора и Лютова — организован так, что читатель всегда чувствует голос реального автора. Исповедальная интонация в высказывании от первого лица усиливает иллюзию интимности, и это способствует отождествлению рассказчика с автором. И уже непонятно, кто же — Лютов или Бабель — говорит о себе: «Я изнемог и, согбенный под могильной короной, пошёл вперёд, вымаливая у судьбы простейшее из умений — умение убить человека».

Лютов в «Конармии» потому, вероятно, носит эту фамилию, что во многом его мировосприятие тождественно мировосприятию Бабеля. Но Бабелю — автору дневников 1920 г.

Бабель сочувствует Лютову, как может сочувствовать человек себе прежнему. Однако к себе прежнему автор «Конармии» уже относится отчуждённо-иронически. Это и создаёт дистанцию между Лютовым и автором. Писатель мастерски использовал эту дистанцию. В силу его позиции извне автор теперь трезво видит наивность романтических представлений о революции.

Благодаря освещению в разных зеркалах — зеркале самовыражения, самопознания, в зеркале другого сознания — характеры конармейцев и Лютова приобретают объём больший, чем если бы каждый из них находился только наедине со своим «Я». И одновременно высвечиваются те их стороны, которые были бы скрыты при одном-единственном источнике света. Становится ясным, что поведение конармейцев имеет разные причины. Они лежат в сфере бытовой, физиологической, социально-исторической, в опыте многовековой истории и в ситуации сегодняшнего дня.

Собственно, на анализе отношений Лютов — конармейцы и Лютов — Бабель кончается обычно вопрос об отношениях между героями «Конармии» и автором.

Но в «Конармии», заметил критик Н. Степанов, есть ещё одно «действующее лицо»: повествование всё время «прерывается лирическими отступлениями», «пейзажами», данными в другом стилистическом плане, интонацией человека, как бы постоянно стоящего за повествованием. Так, в новелле «Кладбище в Козине»

мы ясно слышим скорбный реквием: «О смерть, о корыстолюбец, о жадный вор, отчего ты не пожалел нас, хотя бы однажды?»

С этим «автором без кавычек», который, конечно, не равен реальному, биографическому автору, но наиболее близок ему по духу, связан символический смысл многих новелл.

В противовес смерти и разрушению Бабель объявлял самой высокой ценностью жизнь. Он не только не иронизировал над мечтой Гедали об «Интернационале добрых людей» (рассказ «Гедали»), но сам тосковал по нему. Потому-то и говорил «автор без кавычек»: «Я кружу по Житомиру и ищу робкой звезды»; потому-то подчёркивал её неверный свет: «Она мигает и гаснет — робкая звезда»; потому-то и описывал лавку старьевщика как «коробочку любознательного и важного мальчика, из которого выйдет...» Кто? Не герой и не мученик, а «профессор ботаники». И когда Гедали говорил: «...я хочу, чтобы каждую душу взяли на учёт и дали бы ей паёк по первой категории», — ответ не случайно пахнет дымом и горечью: «Его кушают с порохом, — говорит рассказчик об Интернационале, — и приправляют лучшей кровью...»

Эта тревожная интонация, эта суровая правда о революции и человеке в революции могла бы ещё и в 1920-е гг. отрезвить кого угодно, если бы ей не противостояла зачарованность ранней революционной литературы своими утопическими представлениями о спасительной роли в русской истории человека-«варвара».

Принимал ли Бабель жестокость и насилие? Бесстрастно, казалось бы, описана сцена убийства старика-еврея казаком Кудрей. «Прямо перед моими окнами несколько казаков расстреливали за шпионаж старого еврея с серебряной бородой, — читаем мы знаменитые строки из рассказа «Берестечко». — Старик взвизгивал и вырывался. Тогда Кудря из пулемётной команды взял его голову и спрятал её у себя под мышкой. Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись. Потом он стукнул в закрытую раму.

— Если кто интересуется, — сказал он, — нехай приберёт. Это свободно...»

Нельзя не заметить: бесстрашие писателя мнимое. Его отношение к убийству вырастает из вековой гуманистической нормы, осуждающей насилие. Отсутствие любви и симпатии к герою выступает как отчуждённость автора и тем самым внутри себя содержит осуждающую оценку.

Подобно многим другим, Бабель воспринимал революцию как «пересечение миллионной первобытности» и «могучего, мощного потока жизни». Но трагическим фоном через всю «Конармию» проходит невозможность слиться, отождествиться с новой силой. Потому-то горькая фраза рассказчика «Летопись будничных злодеяний теснит меня неумоимо, как порок сердца» и воспринималась читателями как стон, вырвавшийся из души самого писателя.

...Склонный к метафоричности мышления, уверенный в том, что стиль держится «сцеплением отдельных частиц», Бабель написал в одном из рассказов: «И мы услышали великое безмолвие рубки». Он сознательно пренебрёг привычными представлениями, где рубка не могла быть великой, пренебрёг и реальностью, где рубка могла только казаться безмолвной. Родившийся художественный образ был его метафорой революции.

Бабель любил повторять изречение: «Сила жаждет, и только печаль утоляет сердце». Заворожённость силой масс, оказавшаяся потом, в 1930-е гг., губительной для его сознания и судьбы, в годы, когда шла работа над «Конармией», выступала как всеохватывающий интерес к раскрепощённым, вольным, первозданным силам жизни.

«Одесские рассказы». Апофеозом раскрепощённых сил жизни стали «Одесские рассказы» (1921—1923).

Бабель всегда романтизировал Одессу. Он видел её непохожей на другие города, населённой людьми, «предвещающими грядущее»: в одесситах были радость, «задор, лёгкость и очаровательное — то грустное, то трогательное — чувство жизни». Жизнь могла быть «хорошей, скверной», но в любом случае «необыкновенно... интересной».

Именно такое отношение к жизни Бабель хотел внушить человеку, пережившему революцию и вступившему в мир, полный новых и непредвиденных трудностей. Поэтому в «Одесских рассказах» он строил образ мира, где человек был распахнут на встречу жизни.

В реальной Одессе Молдаванкой, вспоминал К. Г. Паустовский, «называлась часть города около товарной железнодорожной станции, где жили две тысячи налётчиков и воров». В бабелевской Одессе этот мир перевёрнут. Окраина города превращена в сцену театра, где разыгрываются драмы страсти. Всё вынесено на улицу: и свадьбы, и семейные ссоры, и смерти, и похороны. Все участвуют в действии, смеются, дерутся, едят, готовят, меня-

ются местами. Если это свадьба, то столы поставлены «во всю длину двора», и их так много, что они высовывают свой хвост за ворота на Госпитальную улицу («Король»). Если это похороны, то такие похороны, каких «Одесса ещё не видала, а мир не увидит» («Как это делалось в Одессе»).

В этом мире «государь император» поставлен ниже уличного «короля» Бени Крика, а официальная жизнь, её нормы, её сухие, выморочные законы высмеяны, снижены, уничтожены смехом. Язык героев свободен, он насыщен смыслами, лежащими в подтексте, герои с полуслова, полунамёка понимают друг друга, стиль замешан на русско-еврейском, одесском жаргоне, который ещё до Бабеля был введён в литературу в начале XX в. Вскоре афоризмы Бабеля разошлись на пословицы и поговорки, они оторвались от своего создателя, обрели самостоятельную жизнь, и уже не одно поколение повторяет: «ещё не вечер», «холодно-кровней, Маня, вы не на работе» или «у вас в душе осень».

Кризис. Талант и слава не принесли Бабелю покоя. Блюстители «казарменного порядка» в литературе с самого начала считали «Конармию» клеветой на Красную армию. Бабель пытался защищаться, объясняя, что создание героической истории Первой Конной не входило в его намерения. Но споры не утихали. В 1928 г. «Конармия» вновь была обстреляна с позиций, как говорил Бабель, «унтер-офицерского марксизма»: возмущённая отповедью М. Горького, взявшего Бабеля под свою защиту, «Правда» напечатала открытое письмо С. Будённого М. Горькому, где писатель был вновь обвинён в клевете на Первую Конную. Горький не отрёкся от Бабеля. Напряжение вокруг имени Бабеля сохранялось, хотя дела его шли, казалось, даже лучше, чем раньше: в 1930 г. «Конармия» была переиздана, разошлась в короткий срок (семь дней) и «Госиздат» приступил к подготовке очередного переиздания.

- Но что-то происходило в самом Бабеле: он замолчал. Кризис настиг его в зените творческой зрелости. Он пытался пересилить себя: то принимал участие в работе над коллективным романом «Большие пожары» (1927), то публиковал в альманахе «Перевал» (№ 6) свои старые рассказы. Внутренние причины кризиса он связывал не только со своим максимализмом, но и с «ограниченными возможностями выполнения», как осторожно писал он в частном письме из Парижа в июле 1928 г.

Но в литературных кругах уже рождалась легенда о «прославленном молчальнике», хранящем свои рукописи в наглухо запертых сундуках. Писатель её не опровергал — он и сам время от времени говорил о своей немоте, о стремлении преодолеть «цветистость» стиля, о попытках писать по-новому и о мучительности этих усилий. Суетливая критика подстёгивала писателя, заверяя, что, как только он окончательно отречётся от себя «прежнего», перестанет тратить «годы на завоевание армии слов», преодолеет свои «детские ошибки» и прильнёт к «новой действительности», всё пойдёт на лад. Бабель старался, хотя не раз сетовал на невозможность «заразиться литературной горячкой». В 1929—1930 гг. он близко видел коллективизацию. Тогда же, в 1930 г., он написал рассказ «Колывушка», дав ему подзаголовок: из книги «Великая Старица». Бабель опять столкнулся с высоким и низким, с силой могучего духовного здоровья и агрессивностью уродства, изначальную справедливость трудолюбивого человека и ненасытную тягу тёмной силы к самоутверждению. Как прежде, он дошёл до изначальных истоков жизни и их истребление изобразил как трагедию.

Писать было всё труднее, сохранять веру в «жизнь, распахнутую настежь», становилось всё сложнее.

Бабель понимал, что его разногласия с эпохой отнюдь не стилистического порядка. В письмах к родным он жаловался на страх, который вызывает у редактора чрезмерная злободневность его рассказов. Однако его художественный потенциал был неисчерпаем. Едва ли не в самые трагические для страны дни — в 1937 г. — Бабель создаёт ещё одну великую притчу — «Ди Грассо». Он опять изобразил смещённый страстью мир. Только теперь эта страсть — искусство.

Но беда была уже рядом.

16 мая 1939 г. Бабель был арестован на даче в Переделкине под Москвой. Писатель обвинялся в «антисоветской заговорщической террористической деятельности и подготовке террористических актов... в отношении руководителей ВКП(б) и Советского правительства».

27 января 1940 г. Бабеля расстреляли.

Через 14 лет в заключении военного прокурора подполковника юстиции Долженко о реабилитации Бабеля будет сказано: «Что послужило основанием для его ареста, из материалов дела не видно, так как постановление на арест было оформлено 23 июня 1939 года, то есть через 35 дней после ареста Бабеля».

Теперь молчание поглотило не только то, что делалось в душе Бабеля, но и его замыслы, его начатые работы. О чём он хотел писать? Мы почти ничего об этом не знаем. При аресте были изъяты почти все его рукописи. Как полагает вдова писателя А. Н. Пирожкова, это были наброски и планы рассказов, два начатых романа, переводы, дневники, записные книжки, личные письма к жене.

Перечитывая сегодня Бабеля, мы не можем не горевать о его судьбе, не сострадать его внутренним терзаниям, не восхищаться его творческим даром. Его проза не выцвела от времени. Его герои не потускнели. Его стиль по-прежнему загадочен и невоспроизводим.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Новелла

Рассказчик

Слово героя

Сказ

Циклизация

Размышляем о прочитанном



1. Как различаются представления о жизни и смерти Лютова и «конармейцев»?
2. Каковы способы выражения авторской позиции в «Конармии»? Как можно охарактеризовать мировосприятие Лютова и его позицию? Что общего в характерах конармейцев?
3. В чём смысл романтизации Молдаванки («Одесские рассказы»)?

Слово в художественном произведении



Объясните, какова функция сказа в «Конармии». (Коллективное исследование.)

Тема сочинения



Образ рассказчика в новеллах Бабеля («Конармия»).

Проект



Тема «Интеллигенция и революция» в прозе 1920-х гг. («Конармия» И. Бабеля, «Голый год» Б. Пильняка, «Разгром» А. Фадеева). Проиллюстрируйте свой ответ цитатами из текста произведений.



- **Белая Г. А.** Трагедия Исаака Бабеля // Бабель И. Соч. — М., 1990. — Т. 1.
Во вступительной статье целостно охарактеризован художественный мир Бабеля, прослежена эволюция его творческого пути.
- **Воронский А.** И. Бабель // Воронский А. Искусство видеть мир. — М., 1989.
Это один из первых литературных портретов Бабеля, написанный современником писателя в 20-е гг., уловившим ведущие черты его художественного мировосприятия.
- **Воспоминания о Бабеле.** — М., 1989.
В книге запечатлены документальные свидетельства современников, воссоздавших самые значительные события в биографии писателя.
- **Полонский Вяч.** Бабель // Полонский Вяч. О литературе. — М., 1988.
В книге воссоздан литературный портрет Бабеля, включающий в себя характеристику идей и поэтики «Конармии», «Одесских рассказов».



ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН

(1884—1937)

- Начало пути. ■ Формирование индивидуального стиля (сказ, притча, сказка).
- Повести. ■ Роман «Мы»

Евгений Иванович Замятин родился 20 января (по старому стилю) 1884 г. в городе Лебедяни Тамбовской губернии в семье священника церкви Покрова Богородицы. Умер он 3 марта 1937 г. в Париже. Он был последним писателем, кому официально было разрешено выехать за границу, чтобы стать эмигрантом, в середине ноября 1931 г. Вслед ему окончательно опустился «железный занавес».

Самый известный роман Замятина — антиутопия «Мы» — был написан в промёрзшем, голодном Петрограде зимой 1920—1921 гг., в условиях военного коммунизма.

■ *Что такое утопия?* Картина идеального общественного устройства, в котором все будут счастливы. А антиутопия? Попытки насильственного осуществления идеи светлого будущего, не раз предпринимавшиеся в XX в., неизменно оборачивались не всеобщим счастьем, а всеобщим бедствием.

Роман Замятина стал попыткой развернуть и оценить всю перспективу коммунистической идеи. Он не мог увидеть свет в России ни когда он был написан, ни в последующие почти семьдесят лет. Он был вычеркнут советской цензурой из русской литературы ещё до своего появления.

В России роман напечатали в 1988 г. (журнал «Знамя», № 4—5) и прочли как явление «возвращённой литературы». Это было заведомо краткосрочное культурное единство, собранное из произведений, создававшихся на протяжении всего XX столетия и объединённых фактом их непечатания, запретности. В этом ряду роман «Мы» стоял рядом с «Красным деревом» Бориса Пильняка, а также с антиутопиями Олдоса Хаксли и Джорджа Оруэлла, впервые узнаваемыми в России. «Мы», «Дивный новый мир», «1984» — так вместе они и печатались как сборник, составленный по жанровому признаку.

Гораздо труднее оказалось осознать роман «Мы» как произведение Евгения Замятина, писателя, который с момента своего появления был причислен к школе Гоголя, Лескова, Ремизова... Роман о безъязыком будущем создан писателем, выросшим из глубин языкового сознания, отзывающегося в его произведении отголосками сказового слова!

С одной стороны, здесь нет парадокса. Кому, как не Замятину, было услышать в революционном новоязе опасность утраты живой речи и осознать её как угрозу всей культуре? Но с другой стороны, каким образом ему удалось настолько преодолеть свою писательскую манеру, чтобы реконструировать это безъязыкое сознание?

Свой роман Замятин назвал словом-лозунгом, призванным объединить униженных и оскорблённых и сделать их политической силой, строящей новый мир. Слово «мы» стало символом

сознания массы. Многие литературные группы после революции претендовали говорить от имени массы. Замятин сделал нечто другое: он произвёл *анатомию утопии*, якобы осуществляемой от имени большинства и ради его блага. Это было открытием, к которому Замятина подготовил не только опыт революции, но и опыт того, что ей предшествовало в России, патриархальной, крестьянской, всё ещё живущей памятью общины. Об этом им были написаны несколько ранних повестей.

Так Замятин оказывается на линии пересечения двух традиций, побуждая задать вопрос — что же для него важнее: *Всемирная утопия* или *русский миф*?

■ **Повторение пройденного.** *Что такое миф?* Как это понятие, характеризующее ранние стадии культуры, может быть применено к современности?

В том-то и дело, что одно для него не существует без другого, но только в их сочетании, в столкновении, позволившем писателю в числе первых сформулировать новый фатальный вопрос русской истории: *почему именно здесь, в России, а не где-либо ещё мировая утопия о человеческом равенстве была принята к осуществлению?*

Классическая русская литература немало потрудились над нелицеприятным изображением национального бытия в его повсеместном проявлении. Однако после 1905 года всё сказанное показалось недостаточным. Темой стало *целое* — *русская жизнь*, как будто заколдованная в своей безысходности в пределах каждого своего круга. Об этом и писали: Бунин — «Деревню», Замятин — «Уездное», Андрей Белый — «Петербург»...

Знаменательна перекличка названий лучших прозаических книг той поры. В каждом — *место действия*, каждое со своим кошмаром, терзаемое своими бесами, из которых будничные, «мелкие» — самые страшные. «Мелкий бес» Ф. Сологуба по структуре названия как будто не встаёт в перечисленный ряд, но ему принадлежит и даже хронологически его открывает, потому что в этом романе — едва ли не самое памятное суждение о *силе русской обыденности*, которая всего виднее, обнажённее — в провинции, в уездном.

Как скажет один из героев горьковской повести «Городок Окуров» (1909): «Что ж — Россия? Государство она, бессомнен-

но, уездное. Губернских-то городов — считай — десятка четыре, а уездных — тысячи поди-ка! Тут тебе и Россия».

Первая замятинская повесть вызвала восхищение Горького, и формула горьковской похвалы установилась раз и навсегда — в сравнении с собственной повестью на ту же тему: «...не написал ничего лучше „Уездного“, а этот „Городок Окуров“ — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой».

Горький печатает свою трилогию об уездной России, которую открывает «Городок Окуров», в 1909—1911 гг. Сходство темы в повестях Горького и Замятина, одновременность их создания заставляют предположить: а не в сознательном ли отталкивании от горьковского бытописания складывается замятинский стиль? И не потому ли Горький не был удовлетворён своей трилогией (не закончил её) и любил «Уездное», что написано оно жёстче, осязаемее, чем сам он смог написать? Горький *описывал* быт и делал это мастерски. Но у Замятина была другая цель — *разговаривать* быт из самой его человеческой глубины, представить его как русский миф.

Рождение манеры. В автобиографии для собрания сочинений Замятин рассказал о том, как в 1911 г. впервые почувствовал, что наконец пишет то, что и хотел бы писать: «В этом году были удивительные белые ночи, было много очень белого и очень тёмного. И в этом году — высылка, тяжёлая болезнь, нервы перетёрлись, оборвались. Жил сначала на пустой даче в Сестрорецке, потом, зимою, — в Лахте. Здесь — в снегу, одиночестве, тишине — „Уездное“»¹.

«Высылка» была одним из последствий участия Замятина в событиях первой русской революции. Тогда он был социал-демократом. Так что утопию и увлечение ею знал не понаслышке. Об этом и написаны ранние замятинские рассказы, его не удовлетворявшие.

«Уездное» о другом — по воспоминаниям детства и отрочества, проведённых в родной Лебедяни, откуда его знание России, его удивительный русский язык. Однако в первой повести тургеневские места, глубина России были увидены совсем не идиллически. Она была напечатана в журнале «Заветы» (1913) и сразу же создала Замятину репутацию мастера.

¹ Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Собр. соч. — Т. 1. Уездное. Повести, театр. — М.: Федерация, 1929. — С. 16.

Текст повести разбит на коротенькие главки, первая из которых — «Четырёхугольный». Она имеет самое непосредственное отношение к тому первоначальному впечатлению, из которого родилась вся повесть: в очерке «Закулисы» (1930) Замятин рассказал, что некогда в окне поезда перед ним промелькнуло название станции — Барыбино, а рядом — лоб, челюсть, квадратное обличье станционного жандарма¹. От них пошло имя героя повести — Анфим Барыба и кубистическая живопись его портрета:

«Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжёлые железные челюсти, широченный четырёхугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громахающий, весь из жёстких прямых углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит; может, и дикий, может, и страшный, а всё же лад».

Особый, *замятинский психологизм*. Необычный, мастерский. Хотя по первому впечатлению — грубоватый, прямолинейный, «непсихологичный». В основе не авторское *всезнание*, а *всевидение*: мир известен в той мере, в какой он зрим, предметен. Внутренний мир героев также открывается лишь постольку, поскольку он имеет внешнее выражение. Действию, поступку предшествует предметное, пространственное обозначение характера. Первое впечатление не обманывает — зрительное или слуховое (звук имени). Оно получает в дальнейшем подтверждение и развитие.

Тяжёлая, тупая леность с рождения сопутствует Барыбе — в его четырёхугольном облике, закреплена в его имени. Внешность почти фатально предопределяет судьбу. Барыба нелюбим и презираем задолго до того, как он украл, предал друга, продал себя — за мундир урядника. Его характер, рождённый «свинцовыми мерзостями», как будто бы не затрудняет дать нравственную оценку, но не следует спешить. Характер героя имеет такое развитие, что уже не позволяет толковать его как индивидуальную личность. Изначально заданный внешне — зримо и слышимо, *характер и развивается вовне*, теряя принадлежность отдельному лицу, становясь наваждением, мелким бесом всего пространства. Если перед нами судьба — то не частная, если сознание — то не индивидуальное. Придя в мир, Барыба запол-

¹ Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Сочинения. — М.: Книга, 1988. — С. 463.

няет его до последнего предела, до потаённого уголка. Он сам — воля и сознание этого мира.

В той же мере, в какой эпически безличен герой, безличен и способ повествования о нём. У Замятина повествователя-персонажа нет; нет повествователя-личности. Автор же выступает не как рассказчик, а как сказитель. Так оценил «Уездное» один из первых его рецензентов — Б. М. Эйхенбаум, предваряя разработанную им вскоре теорию сказа.

■ «Сказ» — термин, закрепившийся за кругом современных прозаических произведений, ориентированных в повествовании на *устное, колоритное речевое слово*.

Образцом сказа в начале XX в. считалась проза Ремизова, что отметил и Замятин, рецензируя сборники издательства «Сирин»: «У Ремизова — не суть только, но и внешность его сказов — русская, коренная».

Текст Ремизова — современный образец сказового повествования, но окончательно теория сложилась при обращении к классическим истокам формы. У истоков традиции — Гоголь, Лесков. Статьи Б. М. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» и «Как сделана „Шинель“» относятся к 1918—1919 гг. Во второй из них сказ классифицирован по двум основным типам: «Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актёр, так что сказ приобретает характер игры...» Гоголь отнесён ко второму.

А замятинский сказ — какого он типа?

В нём, конечно, тоже есть игровое начало, есть маска. О ней хорошо сказал А. Ремизов: «...и читал он свои рассказы под „простака“».

Под «простака»...

У Замятина игровое начало допускается в целом не более, чем может позволить себе хороший рассказчик. Его язык колоритен, по-разговорному, по-провинциальному волен; окрашенность же этой речи — не за счёт индивидуальности рассказчика и тем более авторского своеволия, а за счёт речевого склада, какого ещё недавно придерживались в русском быту, который сам по себе есть голос *этого быта*. В нём и колорит, и картинность, и звуковая изобразительность. В слове ещё дышит, живёт предмет, человек. Слово неотделимо от них.

У Замятина *хроника сгущается в притчу.*

- *Что такое притча?* Это один из способов иносказания, когда рассказанная история приобретает обобщающий смысл. Притчами говорит в Евангелии Иисус Христос.

В притче нет индивидуальной судьбы и единичного события. Есть только безусловно значимое, повествующее и свидетельствующее о целом, каковое в данном случае — *уездная судьба России.*

Рассказчик отступил в тень кулисы; повествование потеряло в подробности, освободилось от описательной детальности, необычайно укрупнив изобразительный рельеф. Происходит небывалая концентрация стиля, возникает письмо резко прочерченных линий.

Горький сравнивал «Городок Окуров» и «Уездное» по сходству. Оно обеспечено сюжетным материалом. Что же касается его повествовательного освещения, надо сравнивать по контрасту. Если Замятин отталкивался от горьковского бытописания, то это было вполне в его духе: в духе сознательного отношения к вопросам мастерства. Не случайно слово «мастер» и как похвала его умению, и как упрек его творческому рационализму закрепилось за ним. Он любил приближаться к чужой манере, чтобы её проверить самому или чтобы опровергнуть.

В «Уездном» Замятин работает на том же материале, что и Горький.

Роман-антиутопия «Мы»

Между анекдотом и мифом. Обвинив Замятина, со времени публикации им первых сказочек, в рассказывании злобных анекдотов, критика так и продолжала к каждому его произведению привешивать этот уничижительный жанровый ярлык. Анекдот — изначально (со времени своего происхождения в поздней Античности) даёт неофициальный взгляд на события, прежде всего исторические. Так что *анекдот родствен эпосу* — по материалу. И в то же время противоположен ему — по отношению к событиям и к самому способу рассказывания о них.

- *Русская литература на всём её протяжении не раз, когда ей заказывали эпос, откликнулась анекдотом.*

Эпический сюжет предполагает развёртывание, длительность, а значит, время. Если перспектива неясна, если за каждым данным моментом — неопределённость следующего шага, то сюжет либо приобретает авантюрное ускорение, устремлённое в неизвестность, либо предстаёт распадающимся. Наступает пора малой формы. После революции 1917 г. исторический взрыв смешал все жизненные карты, вложил неожиданные слова в уста самых для этого неподходящих людей и анекдотически спутал все обстоятельства.

Для Замятина этот жанр явился продолжением прежней манеры, ибо в своих первых же повестях Замятин научился в разрывах быта показывать глубину истории и мифа. Замятин не изменяет себе и не ограничивает себя анекдотом. История и миф являются ему и в анекдотически абсурдной действительности советского быта, давая материал для лучших произведений и подсказывая жанр: сказка, ставшая былью, зазвучала скверным *анекдотом*. Быль, сконструированная по законам утопии, обернулась *антиутопией*.

■ «Мы» — роман о будущем. О далёком будущем — через тысячу лет. Человек ещё полностью не восторжествовал над природой, но полностью отгородился от неё — стеной цивилизации.

Что же касается природы в самом себе, то он сделал уже очень много для её искоренения. Человек перешёл на пищу, получаемую из нефти. Для 1920 г. всё это — острые догадки, почти предвидение: и Благодетель, и Хранители, и нефтяная пища...

Предваряя первое издание романа в России, Владимир Лакшин, критик, ещё со времён «Нового мира» 1960-х гг. известный умением прочитывать в литературе тайно произнесённое слово политической актуальности, отметил в романе довольно многое из того, что было предсказано и сбылось. Вплоть до трагического голода в первой половине 1930-х гг. — в романе ведь тоже победа над голодом достигается путём голодной смерти большинства; или вплоть до «Интеграла», над созданием которого трудится герой номер Д-503 и который представляет собой «что-то вроде „Шаттла“ или наших космических кораблей, правда, с наивными подробностями, напоминающими допотопный пароход: „командная рубка“, „малый ход“, „два кормовых“».

Наивность научной фантазии объясняется, наверное, не тем, что воображение Замятина не простиралось далее того, что ему было хорошо известно как инженеру, строителю ледоколов. Он не придумал поражающих технических совершенств, ибо и не собирался их придумывать. Способный к прозрениям в том, что касалось устройства самого государства и характера отношений в нём, Замятин не даёт воли своей инженерской фантазии. Даже в том, как выглядит город будущего, он почти цитатно повторяет описания классических утопий: город-коммуна (по Томасу Мору), город солнца (по Томмазо Кампанелле) или алюминиевый рай из сна Веры Павловны (по Чернышевскому).

В первые годы советской власти художники, архитекторы (Н. Ладовский, В. Татлин, А. Лавинский) вдохновенно конструировали и проектировали города будущего. Так что Замятин мог и не напрягать воображение, а просто позаимствовать подобное проектирование. Однако он заимствует таким образом, что облик светлого будущего окрашивается бытовой мечтой эпохи военного коммунизма, в которую быт умер. Обычная, нормальная жизнь казалась фантастической. Каждодневное и простое сделалось недостижимым и почти утопическим. Вот почему смысл утопий тех лет (как и замятинской антиутопии) удачно высвечивают тогдашние мемуары. По ним видно, о чём мечтали, без чего истосковались.

В воспоминаниях Владислава Ходасевича есть такой эпизод: в заснеженной, почти неотапливаемой Москве зимой 1918 г. подвыпивший поэт-графоман Иван Рукавишников (родом из богатых нижегородских купцов) излагает перед наркомом просвещения А. В. Луначарским свой план коллективной жизни творческих работников: «Оказалось, что надо построить огромный дворец на берегу моря или хотя бы Москва-реки... м-м-мдаа... дворец из стекла и мррррамора... и ал-ллюминия... м-м-мдаа... и чтобы все комнаты и красивые одежды... этикие хитоны, — и как его? Это самое... — коммунальное питание. <...> Таким образом ар-р-ртель и красивая жизнь, и пускай — все будут очень сча-а-стливы. Величина театрального зала должна равняться 1540 с половиной квадратным саженьям, и каждая комната — восемь сажень в длину и столько же в ширину. И в каждой комнате обязательно умывальник с эмалированным тазом» («Белый коридор»).

Под конец мечты выплывает удивительная бытовая деталь — эмалированный таз. Черта комическая, бытовая, но, если вдуматься, такая ли уж комическая? Ибо и несколько лет спустя,

когда промышленность была восстановлена, заводы-гиганты росли, план ГОЭЛРО осуществлялся, эмалированный таз оставался утопией, недостижимой, недоставаемой. Как и отдельная комната...

Искусство мыслило себя вторгающимся в быт, его переустраивающим. Эскизы и модели поражают даже сегодня на выставках авангардного искусства, экспонаты для которых отыскиваются с невероятным трудом, ибо многое существовало в единственном экземпляре. Мечта о всеобщем счастье, отпущенном всем поровну, которая сопровождала человечество на протяжении всей его истории, была проверена опытом эпохи военного коммунизма.

В планы Замятина не входило придумывать несбыточное. С иронической усмешкой профессионала-инженера Замятин поправляет в критических статьях коллег-литераторов, когда они вторгаются в область технического знания и постоянно ошибаются. В романе же главная его поправка касается не техники. Это поправка не инженера, а писателя, понимающего, что можно построить небывалое космическое аэро (слово той эпохи), но нельзя сесть в него и прилететь к счастью. Нельзя, ибо не улетить от себя. Прогресс знания — это ещё не прогресс человечества, а будущее будет таким, каким мы его сегодня готовим.

Устроить быт, идеальный, очищенный, прибранный, — в Едином Государстве (по крайней мере, в далёком светлом будущем) возможно. Это — роман «Мы». Однако вместе с идеальной чистотой и порядком в людские жилища явились всеобщий надзор и регламент, не допускающий отступлений. Стеклопанные жилища просматриваются насквозь. Шторы в окнах могут быть задёрнуты лишь на то время, когда жильцам предписано заниматься любовью. Являющийся с этой целью партнёр будет пропущен по предъявлении у входа в здание розового билетика.

Как будто бы все равны и все счастливы. И прежде всего герой, от имени которого ведётся повествование, Д-503 — строитель «Интеграла». Он пишет книгу, которую мы читаем, и пишет её с тем, чтобы с помощью математических методов доказать мудрость тех принципов, на которых основано Единое Государство. Он начинает, восторженно повторяя истины, вбитые в каждую голову: «Ведь ясно: вся человеческая история, сколько мы её знаем, это история переходов от кочевых форм ко всё более оседлым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша). Если люди метались по земле из конца в конец, так это только

во времена доисторические, когда были нация, войны, торговля, открытия разных америк. Но зачем, кому это теперь нужно?»

Однако внезапно вспыхнувшая любовь приводит его к бунту. Именно любовь, а не просто влечение, регламентируемое законом сексуальных отношений (*Lex sexualis*), согласно которому «всякий нумер имеет право — как на сексуальный продукт — на любой нумер»...

Замятин намеренно пишет «нумер», а не «номер», с одной стороны, несколько старомодно, с другой — лишая это слово русифицированного оттенка. Замятин был чрезвычайно внимателен к звучанию слова, к каждому отдельному звуку, угадывая в нём смысловые возможности. Ю. Анненков вспоминает, как на одной из лекций, прочитанной Замятиным именно тогда, когда создавался роман, писатель рассуждал на тему, о чём говорят звуки.

«...Д и Т — о чём-то душном, тяжком, о тумане, тьме, о затхлом... С А связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

Произвольное толкование? Кто-то другой услышит другое. Однако интересно, как слышит их именно Замятин, тем более что некоторые из них избраны им в качестве имён для персонажей романа. Имя героя Д-503 — что-то смутное, туманное, что он начинает ощущать в себе, что-то тёмное, биологическое, чего он боится, глядя на свои волосатые руки — этот знак естественной природы человека, которая в нём и которая сильнее его.

Его первая спутница — О-90. Здесь графическая округлость, продублированная и в букве, и в номере, создаёт ощущение женственности. Во всяком случае, эта законопослушная героиня, не слишком умная («скорость языка» у неё всегда превышает «скорость мысли»), тоже нарушит установление *Lex sexualis*, возмечтав о ребёнке. В Едином Государстве право на материнство и отцовство давалось только «номерам» с определёнными физическими данными. О-90 к ним не относится, и её мечта — своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке. У неё будет ребёнок, она одна из тех, кто спасётся — за Зелёной Стеной.

Духовной смелостью обладает другая женщина. Имя героини — I-330. Первое впечатление: «...тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст...» Как хлыст, и графическое начертание буквы в её имени — латинское I, которое одновременно читается и как латинская цифра 1 — знак личности, индивидуальности в мире,

где властвует «мы». Её появление то ли лишает героя свободы, подчиняет себе, то ли, наоборот, раскрепощает. В любом случае с ним произошло нечто совершенно непозволительное и потому страшное — у него появилась душа.

- Или, точнее, он обрёл, припомнил те человеческие впечатления, которые составляют человеческое в человеке — его личность. Замятин конструирует *сознание массы*, оправдывающее любое насилие против *индивидуальной личности*.

Слово «миф» у Замятина — авторское, произносимое в романе там, где герой Д-503 задумывается о последней реальности любой цивилизации: «...всё это осуждено, всё это зарастёт травой, обо всём этом — будут только мифы...»

Мудрость создателей Единого Государства в том, что они не пошли против мифа, не попытались всецело искоренить его. Они раскрасили новый мир в лучшие цвета (согласно существующей системе ценностей), но после этого цвет стал уже строго и обязательно функциональным, лишённым былой динамики: *розовый* — цвет материнства и детства; билетки, выдаваемые на разовую любовь, — розового цвета. *Голубой* — цвет неба; и в голубые комбинезоны-юнифы одеты нумера Единого Государства, а их номерные бляхи — *золотые*... Цвета в романе утратили свободу.

- *Что общего у коммунистической утопии с мифом? И в чём их различия?*
- *Коммунистическая утопия укоренена в мифе.* Коллективное осуществляет себя за счёт подавления индивидуального, так что фактически новый миф оборачивается *безличностью массы*. В категоричности «мы», как она заявляет о себе в сегодняшнем мире, звучит запрет на «я».

В этом принципиальное различие изначального родового мифа и современного, порождённого массовым сознанием. Род — *коллективная личность* во всём богатстве её духовного бытия. *Масса* — *коллективная безличность*, агрессивная, подавляющая, ибо личное теперь рассредоточилось, рассыпалось на множество отдельных лиц и не может существовать вне возможности индивидуального осуществления.

Первоначально замятинская утопия привлекла внимание тем, насколько верно в ней предсказана система подавления. Чем дальше читали и читали роман, занимались им, тем более обнаруживали в нём последовательность другой системы — *бунта*. Можно сказать, что индивидуальность бунтует против Единого Государства. Однако ещё вернее будет сказать, что бунтует личность, что родовое человеческое восстаёт против насильственной упорядоченности, манипулирующей сознанием массы. Надо признать — удачно манипулирующей, и именно потому, что законы коллективного «лика» не отброшены, а преобразованы. Коллективное стало массовым, не переставая быть мифологичным хотя бы во внешнем своём выражении.

■ В чём принципиальное отличие утопии от антиутопии и каким образом они всё-таки связаны?

Вопрос *жанра утопии* — каким должно быть будущее? Вопрос *антиутопии* — каким будет будущее, если настоящее, меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать?

■ В чём принципиальное отличие жанра утопии от антиутопии? Утопия мечтает. *Антиутопия проецирует мечту в реальность как возможность осуществления*. Причём, естественно, в ту реальность, которую наблюдает, к которой принадлежит.

«Мы» — роман о будущем, но это не мечта, не утопия, это *антиутопия*. В нём проверяется состоятельность мечты, на протяжении веков сопутствовавшей человеческой цивилизации и теперь прорастающей реальностью.

Остаётся впечатление, что классическая русская литература исполнила роль предсказательницы, чьи наихудшие предсказания неизменно сбываются, хотя им по-прежнему не верят. В этом случае Замятин — один из самых проницательных и опасных предсказателей. Во всяком случае, он знал, что произойдёт, если в русскую мифологизированную ситуацию со свойственной ей доверчивостью к магии слова попадёт искра всемирной утопии, мечты о братстве, равенстве, всеобщем счастье — всем одинаково и всем поровну. Впервые он предсказал это в «Алатыре», чтобы спустя какие-то пять лет, уже с натуры, нарисовать портрет утопии, пришедшей к власти, в романе «Мы».

*Жанр антиутопии:
проекция мечты
обещание равенства
подавление природы
конструирование реальности
безличность массы
осуществление насилия*

Размышляем о прочитанном



1. Что отличает манеру Е. Замятина от традиционного повествования, основанного на бытописании и психологизме?
2. Почему можно сказать, что Е. Замятин мифологизирует образ России? Какие черты, присущие мифу и мифологическому сознанию, он вводит в свои ранние повести?
3. Каким образом бытие, построенное по законам мифа, оказывается восприимчивым к идее всемирной утопии?
4. Какой жанр для своего изображения подсказывала революционная действительность: эпос или анекдот? В чём состоит родство этих жанров?
5. Чем жанр антиутопии отличается от жанра утопии? Как они относятся к исторической реальности и к возможности её преобразования?

Творческие задания



1. О. Хаксли отрицал влияния романа «Мы» на его роман «Прекрасный новый мир», но критика сомневалась в том, что столь значительное сходство могло быть случайным. Что сближает и что различает эти два произведения, какой исторической реальностью они подсказаны? Докажите это анализом произведений.
2. Стал ли жанр антиутопии продуктивным в XX веке? Можно ли обнаружить его черты в популярных фэнтези? Приведите примеры.

Темы рефератов



1. Рождение антиутопии из русского мифа.
2. Роман «Мы» в творчестве Е. Замятина.

Проект



Эпос и анекдот как формы осмысления революционной действительности. (Индивидуальное исследование.)



- **Замятин Е. И.** Мы: Роман, повести / Вступ. ст. И. О. Шайтанова. — М., 1990.

Интересен состав книги. Произведения расположены в такой последовательности, которая логически объясняет появление в его творчестве романа «Мы». В сборнике впервые публикуются не подцензурные, а авторские тексты двух циклов сказок писателя, роман «Бич Божий». Во вступительной статье подробно прослеживается эволюция жизни и творчества Замятина.

- **Новое о Замятине:** Сб. материалов / Ред. М. Геллер. — М., 1997.
- **Шайтанов И. О.** Русский миф и коммунистическая утопия // Вопросы литературы. — 1994. — № 6. — С. 3—39.
- **Шкловский В.** Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Гамбургский счёт. — М., 1990. — С. 240—259.



МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ЗОЩЕНКО

(1894—1958)

- Биография. ■ Начало литературной деятельности. ■ Зощенко и группа «Серапионовы братья». ■ Сатирические рассказы писателя. ■ Индивидуальный стиль писателя-сатирика

Ранние годы. Детство и юность Зощенко были характерны для человека из небогатой интеллигентной семьи начала XX в. (отец — художник-передвижник, мать — писательница; обременённая семьёй, где было восемь детей, она иногда печатала свои рассказы в газете «Копейка»). В 20 лет — в 1914 г., прервав учёбу в университете, — Зощенко ушёл на фронт. В годы Первой мировой войны он был и командиром взвода, и прапорщиком, и командиром батальона. За личную храбрость был четырежды награждён (его ордена включали в себя даже редчайший — Георгиевский крест). Тогда же он был ранен, отравлен газами, полу-

чил порок сердца и депрессию, обострявшуюся во времена крутых переломов его судьбы.

Как позднее вспоминал сам Зощенко, после Февральской революции, при Временном правительстве, он работал начальником почт и телеграфа, комендантом Главного почтамта в Петрограде, секретарём полкового суда в Архангельске. После Октябрьской революции он сначала служил пограничником в Стрельне и Кронштадте, а потом добровольцем ушёл в Красную армию, где был командиром пулемётной команды и адъютантом под Нарвой и Ямбургом. Демобилизовавшись, он попробовал себя во множестве профессий и никогда об этом не жалел: внутренний опыт стал материалом многих его сатирических рассказов.

Литературное окружение. Желание стать истинно профессиональным писателем привело Зощенко в группу (1921) «Серапионовы братья» (Л. Лунц, Вс. Иванов, В. Каверин, К. Федин, М. Слонимский, Е. Полонская, Н. Тихонов, Н. Никитин, В. Познер). Это было не случайно: «Серапионовы братья» чуждались демагогии и пустой декларативности, они пытались сделать искусство независимым от политики, в изображении реальности намеренно шли от фактов жизни, быта, а не от лозунгов. Их позицией была внутренняя свобода, которую они противопоставляли рано сформировавшейся идеологической конъюнктурности в советской литературе. Критики, опасливо относясь к «серапионам», считали тем не менее, что Зощенко является «наиболее сильной» фигурой среди них.

Порвав со своим классом ещё до революции, как он резко заявил однажды, Зощенко воспринял революцию как «гибель старого мира», «рождение новой жизни, новых людей, страны». «Значит — новая жизнь, — писал он позднее в автобиографической повести «Перед восходом солнца». — Новая Россия. И я — новый, не такой, как был... Вероятно, нужно работать. Вероятно, нужно все свои силы отдать людям, стране, новой жизни».

Сознание того, что человек создан для больших дел, для большого труда, некогда заставившее Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни, выросло в творчестве Зощенко, пережившего революцию и соизмерявшего с революцией человеческую жизнь, в не знающий компромиссов нравственный максимализм.

Но практическая работа — столярное и сапожное ремесло, уголовный розыск, кролиководство, куроводство, контора — стол-

кнула писателя с такими сторонами жизни, о которых он и не подозревал. Во время работы в совхозе Маньково, например, где Зоценко был птицеводом, его ошеломили встречи с крестьянами — они низко кланялись, подобострастно улыбались. «...Я подхожу к крестьянину. Он пожилой. В лаптях. В рваной дерюге. Я спрашиваю его, почему он содрал с себя шапку за десять шагов и поклонился мне в пояс.

Поклонившись ещё раз, крестьянин пытается поцеловать мою руку. Я отдергиваю её.

— Чем я тебя рассердил, барин? — спрашивает он.

И вдруг в этих словах и в этом его поклоне я увидел и услышал всё. Я увидел тень прошлой привычки жизни. Я услышал окрик помещика и тихий рабский ответ. Я увидел жизнь, о которой я не имел понятия. Я был поражён, как никогда в жизни».

Такие встречи не могли пройти бесследно. До последних дней пронёс писатель чувство, о котором писал М. Горькому 30 сентября 1930 г.: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стихи о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то страшно запущено.

И всё это заставило меня заново перекраивать работу и пренебречь почтенным и удобным положением».

Так родилась проза Зоценко.

Сначала Зоценко выступил вполне традиционно:

«В начале моей литературной деятельности, в 1921 году, — вспоминал он, — я написал несколько больших рассказов, это: „Любовь“, „Война“, „Рыбья самка“. Мне показалось в дальнейшем, что форма большого рассказа, построенная на старой традиции, так сказать, чеховская форма, менее пригодна, менее гибка для современного читателя, которому, мне показалось, лучше давать краткую форму, точную и ясную, чтобы в 100 или 150 строчках был весь сюжет и никакой болтовни. Тогда я перешёл на краткую форму, на маленькие рассказы».

Зоценко-сатирик. Первой блестящей победой нового Зоценко были «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1921—1922). С них начался Зоценко-сатирик.

Главный герой цикла «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» побывал на германской войне и захватил начало революции. Но в его психике можно «увидеть» тот «окрик по-

мещика и тихий рабский ответ», которые когда-то так поразили Зоценко. Устранив себя из новелл, составивших цикл о Синебрюхове, Зоценко — впервые в истории литературы — предоставил право голоса такому человеку, дал возможность говорить ему, а не о нём, поставил в условия полного самораскрытия. Назар Ильич оторван от «мужицкого корня», хотя «в мужицкой жизни» — как он говорит — он вполне «драгоценный человек. В мужицкой жизни я очень полезный и развитый. Крестьянские эти дела-делишки я уж как понимаю, раз взглянуть, как и что. Да только ход развития моей жизни не такой».

Но и в городе он ещё места себе не нашёл и потому чувствует себя «очень... даже посторонним человеком в жизни».

Но пассивность Синебрюхова мнимая: «...я такой человек, — хвастливо заявляет он, — что всё могу. Хочешь — могу землишку обработать по слову последней техники, хочешь — каким ни на есть рукомеслом займусь, — всё у меня в руках кипит и вертится». По его рассказам о войне можно понять, что, оказавшись на позициях вместе со «своим» молодым князем, Синебрюхов верноподданно ему служит. И когда однажды была немецкая газовая атака, а в землянке у «князя вашего сиятельства» была «вахханалия», и гости, и «сестрички милосердия», — Синебрюхов, учуяв газы, бросился в первую очередь к князю, маску на него надел, а другие и «сестричка милосердия — бяк — с катушек долой — мёртвая падаль».

А я сволок князьёнку вашего сиятельства на волю, костёрки разложил по уставу. Зажёг. Лежим, не трепыхаемся... Что будет... Дышим».

И долго помнит и часто рассказывает Синебрюхов эту историю, потому что был после этого «князь ваше сиятельство со мной всё равно как на одной точке». Вестовым сделал и обещал о нём, Синебрюхове, «пекчись». Так и прожили год целый.

Восторженность, с которой Синебрюхов говорит о «князе вашем сиятельстве», восторженность, не убитая революцией, обнаруживает рабское в этом человеке.

В «Рассказах Назара Ильича, господина Синебрюхова» об этой верноподданности было рассказано иронически, но беззлобно, писателя, кажется, скорее смешит, чем огорчает, и смиренность Синебрюхова, который «понимает, конечно, своё звание и пост», и его хвастовство, и то, что выходит ему время от времени «перетык и прискорбный случай». Дело происходит по-

сле Февральской революции, рабье в Синебрюхове ещё кажется оправданным, но оно уже выступает как тревожный симптом: как же так — произошла революция, а психика людей остаётся прежней? И в чём причина консервативности этой психики?

Ещё тревожнее для Зощенко реакция односельчан Синебрюхова на революцию. Видит Синебрюхов, что мужички «по поводу Февральской революции беспокоятся и хитрят». И Синебрюхова расспрашивают, какой им будет от революции толк. В этом естественном, казалось бы, вопросе — какой будет от революции толк — нет ничего настораживающего. Но как ни вывёртывался Синебрюхов, как ни отбивался он от вопросов, говоря, что «не освещён», пришлось ему всё же отвечать на вопрос «что к чему». И считает он, что «произойдёт отсюда людям немалая... выгода».

Зощенковский герой. «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» начали галерею зощенковских героев, открытие которых стало исторической заслугой Зощенко перед русской и мировой культурой.

Поразивший Зощенко с первых же шагов его творчества разрыв между масштабом революционных событий и консерватизмом человеческой психики сделал писателя особенно внимательным к той сфере жизни, где, как он писал, деформируются высокие идеи и эпохальные события.

Так инертность человеческой природы, косность нравственной жизни, быт стали основными объектами художественного познания Зощенко.

«Я был жертвой революции», — заявляет один из героев Зощенко в момент, когда высоко ценились революционные заслуги (рассказ «Жертва революции»). Читатель ждёт описания крупных событий, чреватых сложностями для тех, кто попал под «колесо истории». Но в рассказе Ефима Григорьевича, «бывшего мещанина города Кронштадта», всё выглядит просто и буднично. Служил он у графа в полотёрах. «Натёр я им полы, скажем, в понедельник, а в субботу революция произошла. В понедельник я им натёр, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар и зовёт:

— Иди, говорит, кличут. У графа, говорит, кража и пропажа, а на тебя подозрение. Живо!»

В этом восприятии истории через призму натёртых полов и пропавших часиков уже обнаруживалось сужение революции

до размеров ничем не примечательного, едва нарушившего ритм жизни события. Так продолжается и дальше. Где-то гремят бои, где-то слышатся выстрелы, а герой всё думает о пропавших часиках. Как вдруг вспоминает, что «ихние часишки» он «сам в кувшин с пудрой пихнул». И бежит он по улицам, и берёт его какая-то неясная тревога: «Что это, думаю, народ как странно ходит боком и вроде как пугается ружейных выстрелов и артиллерии?

Спрашиваю у прохожих. Отвечают: „Октябрьская революция“». А в мыслях у Ефима Григорьевича — только часики пропавшие. Услышал он, что произошла революция, поднажал — и на Офицерскую. Только увидел он — графа ведут, арестованного, рванулся к нему про часики сказать, а в это время «мотор» и задел его и пихнул колёсами в сторону. Так и остался у Ефима Григорьевича след на ступне. Ровным перечислением — «в понедельник я им полы натёр, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар» — Зощенко наметил контуры мира, где не существует резких сдвигов и где революция не входит в сознание человека как решающий катаклизм эпохи.

Эти два мира не выдуманы автором — они действительно существовали в общественном сознании, характеризую его сложность и противоречивость. Наделавшая немало шума фраза Зощенко: «А мы потихонечку, а мы полегонечку, а мы вровень с русской действительностью» — выросла из ощущения тревожного разрыва между этими двумя мирами, между «стремительностью фантазии» и реальной «русской действительностью». У Зощенко был свой ответ: проходя путь, лежащий между ними, думал он, высокая идея встречала на своём пути препятствия, коренившиеся в инерции психики, в системе старых, веками складывавшихся отношений между человеком и миром.

В поведении людей с неразвитым сознанием Зощенко увидел опасную скрытую потенцию: они пассивны, если «что к чему и кого бить не показано», но когда «показано» — они не останавливаются ни перед чем, и их разрушительный потенциал неистощим: они издеваются над родной матерью, ссора из-за ёршика перерастает в «цельный бой» («Нервные люди»), а погоня за ни в чём не повинным человеком превращается в злобное преследование («Страшная ночь»).

В чём значение этого открытия? Не только в том, что писатель опроверг версию идеологов о быстром рождении «нового человека». Как художник он запечатлел другой феномен: в сознании

людей старые привычки и представления укоренены так глубоко и прочно, что, когда одна идеология сменяет другую, в человеке сохраняются все прежние представления о жизни, которые предстают лишь в слегка изменённом виде.

Стиль писателя. Критика нападала на Зощенко за его мелковатого героя, он оправдывался, сам не понимая, какую бесценную услугу оказал современникам, сделав центром изобразительной системы способ мышления героя. Языковой комизм вскрывал возникшие в первые же годы революции особенности сознания, которые позже стали основой менталитета особого типа — советского человека. К этому мещанскому сознанию читатель оказался придвинут вплотную — форма сказа, где характер ставился в условия полного самораскрытия, воспроизводила точку зрения героя на мир. Взятая им на вооружение революционная фразеология свидетельствовала о его готовности к мимикрии и о сложных отношениях с революционной идеологией.

В рассказе «Тормоз Вестингауза» чуть подвыпивший герой хвастается тем, что всё может сделать и всё сойдёт ему с рук, потому что он — простого происхождения: «Пуцай я чего хочешь сделаю — во всём мне будет льгота». Всё ему можно. И даже народный суд, в случае ежели чего, всегда за него заступится. Потому что у него, «пуцай публика знает, — происхождение очень отличное». И родной дед его был коровьим пастухом, и мамаша его была наипростая баба... И дёрнул Володька за тормоз Вестингауза, и остановил бы поезд, да не сработал тормоз. А Володька только утвердился в своём «самосознании»: «Я ж и говорю: ни хрена мне не будет. Выкусили?»

Только с большим трудом можно узнать в бытовой вагонной сцене («Гримаса нэпа») ответ широкого общественного движения 1920-х гг. за выполнение норм «Кодекса труда». Наблюдая грубую эксплуатацию старухи, соседи-пассажиры видят: «нарушена норма в отношении старослужащего человека». «Это же форменная гримаса нэпа!» — кричат они. Но когда оказывается, что осыпаемая оскорблениями старуха — «всего-навсего мамаша», ситуация меняется. Теперь обидчик становится обвинителем, ссылаясь всё на тот же «Кодекс труда». Идея стала неузнаваема — «Кодекс труда» приспособлен для прикрытия хамства и откровенного цинизма; характерно, что, взятый вне официальных рамок, осевший в быт, он деформировался и его первоначальный смысл утрачен.

Способ мышления зощенковского героя стал формой его саморазоблачения. «Это издевательство над несвободной личностью!» — кричат пассажиры. Фразеология нового времени становится в их устах орудием наступления, она придаёт им силу, за счёт её они самоутверждаются — морально и материально («Я всегда симпатизировал центральным убеждениям, — говорит герой рассказа «Прелести культуры». — Даже вот когда в эпоху военного коммунизма нэп вводили, я не протестовал. Нэп так нэп. Вам видней»). Это самодовольное чувство причастности к событиям века и становится источником их воинственного отношения к другим людям. «Мало ли делов на свете у среднего человека!» — восклицает герой рассказа «Чудный отдых». Горделивое отношение к «делу» — от времени, от эпохи; но его реальное содержание соответствует масштабу мыслей и чувств «среднего человека»: «Сами понимаете: то маленько выпьешь, то гости припрутся, то ножку к дивану приклеить надо... Жена тоже вот иной раз начнёт претензии выражать».

Зощенко удалось расщепить пассивную устойчивость нравственного комплекса бывшего «маленького человека» и раскрыть отрицательные стороны его сознания. Жалость и сострадание, которые сопутствовали когда-то открытию темы «маленького человека» Гоголем и которые так близки оказались таланту Чаплина, пройдя через сложное чувство симпатии и отвращения у Достоевского, поразившегося тому, как много есть в униженных и оскорблённых страшного, превратились в творчестве пережившего революцию Зощенко в обострённую чуткость к мнимой инертности героя, который теперь уже ни за что не согласился бы называться «маленьким человеком»: я «средний человек» — так говорит он сам о себе и втайне вкладывает в эти слова горделивый смысл.

Так сатира Зощенко образовала особый, «отрицательный мир», — с тем, как считал писатель, чтобы он был «осмеян и оттолкнут бы от себя».

Зощенко-моралист. Если бы Зощенко оставался только сатириком, ожидание перемен в человеке, который «должен с помощью сатиры воспитать в себе отвращение к уродливым и пошлым сторонам жизни», могло бы стать всепоглощающим. Но глубоко скрытый за сатирической маской морализм писателя, даже интонационно напоминая Гоголя, обнаружил себя в настойчивом стремлении к реформации нравов. С конца 1920-х — на-

чала 1930-х гг. сам Зощенко стал считать свою позицию созерцательно-пассивной. Недооценивая возможности сатирического сказа, игнорируя природу собственного художественного видения, писатель в 1930-е гг. выходит к открытому учительству, морализаторству и резонёрству.

Судя по произведениям 1930—1940-х гг. — повестям «Возвращённая молодость», «Голубая книга» и «Перед восходом солнца», Зощенко в качестве модели исследования использовал и себя. Пережив революцию, он по себе знал и чувство страха перед «случаем», и ощущение «шаткости» и «какого-то хитрого подвоха в жизни», и несовпадение человека с самим собой, и «леность» сознания, не сумевшего преодолеть жуткую правду реальной жизни. Своё личное несовпадение с окружающей жизнью, гложущую его невозможность слияния с ней он возводил к самому себе и в себе же пытался найти причины, как он говорил, своей мрачности. Отчасти он был прав. Но лишь отчасти. В 1940-е гг. настороженное отношение критики к его «издевательским», как они писали, «анекдотам» о революции было поставлено в прямую связь с «аполитичностью» «Серапионовых братьев» и в конце концов в 1946 г. закончилось громким политическим скандалом, что стоило Зощенко здоровья и сильно сократило его жизнь. В докладе А. Жданова «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» и последовавшем затем постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. Зощенко был назван «подонком» и «подлецом». Он был лишён пенсии и возможности печататься. В 1958 г. он умер.

И только потому, что Зощенко был настоящим писателем и художником в нём был сильнее истолкователя, его мощная изобразительная система оказалась тем каналом информации об эпохе, который позволяет увидеть её истинный смысл вопреки иллюзиям и гипотезам утопического сознания.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Комический сказ

Зощенковский типаж

Размышляем о прочитанном



1. С каким подходом к изображению человека полемизировал М. Зощенко в своём творчестве 1920-х гг.?

2. Кто ещё из писателей 1920-х гг. писал в стиле, аналогичном сказовой манере Зощенко?
3. Каковы формы выражения авторской позиции в творчестве Зощенко?
4. Почему возникла проблема «лицо или маска» в рассказах М. Зощенко?
5. Какими художественными средствами создаётся тип зощенковского героя? Подготовьте развёрнутый ответ на материале 2—3 рассказов писателя.

Творческое задание



От Гоголя — к Зощенко: какова эволюция «маленького человека»?

Темы сочинений



1. Традиции русской классической литературы в творчестве М. Зощенко.
2. Образ «маленького человека» в сатирических рассказах Зощенко.

Советуем прочитать



- **Чудакова М.** Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979.
В книге широко представлен художественный мир писателя-новеллиста. На фоне общественно-литературного процесса 1920—1930-х гг. предлагается стилиевой анализ прозы Зощенко, выявляется его индивидуальный почерк.
- **Сарнов Б., Чуковская Е.** Случай Зощенко: Повесть в письмах и документах с прологом и эпилогом: 1946—1958 // Юность. — 1988. — № 8.
Это документальное драматическое повествование о последнем периоде жизни Зощенко, об организованных в 1940-е гг. гонениях на писателя.
- **Томашевский Ю.** Рассказы и повести Михаила Зощенко // Зощенко М. Собр. соч.: В 3 т. — Л., 1986. — Т. 1.
Вступительная статья Ю. Томашевского отличается новым, оригинальным взглядом на творчество М. Зощенко. В ней предпринята попытка реабилитации писателя после известного постановления 1946 г. «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“».

Краткий словарь литературоведческих терминов¹

АНДЕГРАУНД — явление в литературе и искусстве, возникшее в XX в. в противовес официальным эстетическим нормам, распространённым в обществе, что привело к созданию в 1960—1980-е гг. в России неформальных литературных объединений, которые стали выпускать рукописные журналы, альманахи (например, «Метрополь»).

АНТИУТОПИЯ — изображение (обычно в художественной прозе) опасных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному социальному идеалу. Антиутопия зарождается и развивается по мере закрепления утопической традиции общественной мысли, как бы выполняя роль корректива утопии.

АРХЕТИП (*гр.* первообраз) — первичные схемы образов, выявляющиеся в мифах, верованиях, в произведениях искусства. «Тождественные по своему характеру архетипические образы и мотивы (например, повсеместно распространённый миф о *потопе*) обнаруживаются в не соприкасающихся друг с другом мифологиях и сферах искусства, что исключает объяснение их возникновения заимствованием». Архетипы восходят к универсально-постоянным началам в человеческой природе.

Понятие архетипа ввёл швейцарский психоаналитик и исследователь мифов К.-Г. Юнг. Вслед за ним обращались к проблеме архетипа учёные (даже биологи), исследователи религий, мифов, такие деятели искусства, как Т. Манн, великие режиссёры кино Ф. Феллини, И. Бергман. В России к понятию архетипа независимо друг от друга приходили

¹ При составлении словаря были использованы издания: Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962—1968; Энциклопедический словарь юного литературоведа. — М.: Педагогика, 1987; Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987; Мифы народов мира. — М.: Советская энциклопедия, 1987; Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974; Школьный словарь литературоведческих терминов: мир художественного произведения. Стилистика. Стихование. Литературный процесс. (Авторы: Л. В. Чернец, В. Б. Семёнов, В. А. Скиба). — М.: Просвещение, 2013.

разные мыслители, так, П. А. Флоренский говорил о «схемах человеческого духа».

(Нами использован материал статьи «Архетип» из «Мифов народов мира», т. I.)

ГРОТЁСК (*фр. grotesque* — причудливый) — тип художественной образности (образ, стиль, жанр), основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры. В художественном произведении гротеск создаёт особый гротескный мир — мир аномальный, неестественный, странный, и именно таким представляет его автор — в отличие от фантастики, основанной на доверии к реальности созданного художником мира.

Гротеску свойственно резкое смещение «форм самой жизни», захватывающее всё художественное пространство произведения. Как элемент стиля, заострённый комический приём гротеска характерен для ряда комических жанров — памфлета, фарса, фельетона.

ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую, идейную, эмоциональную нагрузку. К художественной детали относятся подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера, а также жест, речь. Художественная деталь — средство изображения конкретности предметного мира, своего рода гарантия жизненной достоверности; «верность деталей» — один из признаков классического реализма XIX в. Деталь может быть уточняющей, проясняющей и обнажающей замысел писателя, но может быть и смысловым фокусом, конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произведения; частный случай такого рода — создание детали одновременно символической и реалистической. Деталь может быть выделенной, демонстрирующей собственную значимость (у Л. Н. Толстого, например) и нейтральной, уходящей в подтекст (А. П. Чехов, Э. Хемингуэй).

ДРА́МА — один из родов литературы. В отличие от лирики и подобно эпосу драма воспроизводит прежде всего внешний для автора мир — поступки, взаимоотношения людей, конфликты. В отличие от эпоса она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней, как правило, нет внутренних монологов, авторских характеристик персонажей

и прямых авторских комментариев изображаемого. В «Поэтике» Аристотеля о драме сказано как о подражании действию путём действия, а не рассказа. Это положение не устарело до сих пор. Для драматических произведений характерны остроконфликтные ситуации, побуждающие персонажей к словесно-физическим действиям. Драма в узком смысле слова — один из драматических жанров, пьеса, в основе которой лежит конфликт серьёзного, острого и сложного характера, завершающаяся в финале не трагически и не комедийно.

ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — авторская оценка, авторское осмысление характеров героев, их действий и поступков, тех фактов и явлений жизни, которые писатель изображает. Если тема произведения — это «о чём?», то идея — «во имя чего?». Идея произведения зависит от миропонимания, мировоззрения художника, его эстетического идеала; она не даётся в виде уже готовой формулы, она рождается, зреет в процессе работы писателя; отражает отношение автора к изображаемой им жизни и всегда выражается в эмоционально-образной форме.

КОМИЧЕСКОЕ — представление о комическом восходит к древним обрядам, игровому, празднично-весёлому народному смеху, это «фантазирование рассудка, которому предоставлена полная свобода». Комическими называют также жизненные ситуации, в которых проявляется несоответствие общепринятой норме, алогизм. Постоянным предметом комического служит необоснованная претензия безобразного мнить себя прекрасным; мелочного — возвышенным; косного, омертвевшего — живым. Все элементы комического образа при этом взяты из жизни, у реального лица, предмета, но преобразованы творческой фантазией. Виды комического — ирония, юмор, сатира. По значению различаются высокие виды комического (величайший образец в литературе — Дон Кихот М. де Сервантеса, смех над наиболее высоким в человеке) и забавные, шуточные виды (каламбуры, дружеские шаржи). Комическое связано не только с отрицанием отжившего, но и с духом утверждения, выражая радость бытия и вечное обновление жизни.

КОМПОЗИЦИЯ — это построение художественного произведения, расположение его частей в определённой системе и последовательности. Но композицию нельзя рассматривать как по-

следовательность глав, сцен и т. д. Композиция — целостная система определённых способов, форм художественного изображения, обусловленная содержанием произведения. Средства и приёмы композиции углубляют смысл изображённого. Элементы или части композиции: описание, повествование, система образов, диалоги, монологи персонажей, авторские отступления, вставные рассказы (новеллы), авторские характеристики, пейзаж, портрет, фабула и сюжет повествования. В зависимости от жанра произведения в нём преобладают специфические для него способы изображения; каждое произведение имеет свою неповторимую композицию. Некоторым традиционным жанрам присущи композиционные каноны. Например, трёхактные повторы и счастливая развязка в сказке, пятиактное строение классицистической трагедии и драмы.

КОНФЛИКТ (*лат. conflictus* — столкновение, разногласие, спор) — отражение противоречий в жизни людей; воспроизведение в искусстве острого столкновения противоположных человеческих поступков, взглядов, чувств, стремлений, страстей. Конфликт является основой художественной формы произведения, развития его сюжета. Конфликт и его разрешение (или невозможность его разрешения) зависит от концепции произведения.

КОНЦЕПЦИЯ (*лат. conceptio* — понимание, система) — определённый способ понимания, трактовки каких-либо явлений, основная точка зрения, руководящая идея для их осуществления, конструктивный принцип различных видов деятельности.

ЛІ́РИКА (лира — музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихотворные произведения) — один из родов литературы. Лирические произведения характеризуются особым типом художественного образа — образа переживания. В отличие от эпоса и драмы, где в основе образа лежит многостороннее изображение человека, его характера в сложных взаимоотношениях с людьми, в лирическом произведении перед нами целостное и конкретное состояние человеческого характера. В четверостишии В. Хлебникова —

Мне много ли надо? Коврига хлеба
И капля молока.
Да это небо
И эти облака —

восприятие личности не требует ни обрисовки событий, ни предыстории характера. Лирический образ раскрывает индивидуальный духовный мир поэта, но вместе с тем он должен быть и общественно значим, нести в себе общечеловеческое начало. Для нас важно как то, что данное переживание было прочувствовано данным поэтом в определённых обстоятельствах, так и то, что это переживание вообще могло быть испытано в данных обстоятельствах. Вот почему лирическое произведение всегда содержит вымысел.

Обстоятельства могут быть широко развёрнуты в лирическом произведении (Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива...») или воспроизведены в свёрнутом виде (Блок. «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но они всегда имеют подчинённое значение, играют роль «лирической ситуации», необходимой для возникновения образа-переживания. «Анчар» Пушкина ни в коем случае не сводится к описанию «дерева яда», в основе его лежит страстный протест-переживание, вызванный тем, что «человека человек послал к анчару властным взглядом». Лирическое стихотворение в принципе — это мгновение человеческой внутренней жизни, её мгновенный снимок, поэтому лирика преимущественно пишется в настоящем времени, в отличие от эпоса, где доминирует прошлое время. Основным средством создания образа-переживания в лирике является слово. Лексика, синтаксис, интонация, ритмика, звучание — вот что характеризует поэтическую речь.

ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ — форма авторской речи, слово автора-повествователя, отвлекающегося от сюжета для комментирования и оценки событий или по другим поводам, прямо не связанным с действием произведения. Лирические отступления вводят непосредственно в мир авторского идеала и помогают строить образ автора как живого собеседника читателя.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ — образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Лирический герой, проходящий через цикл стихотворений, книгу или всю лирику, наделён определённой индивидуальной судьбой, устойчивыми психологическими чертами внешнего облика. Понятие «лирический герой» впервые сформулировано Ю. Тыняновым в 1921 г. применительно к творчеству А. Блока. Важно помнить, что лирический герой не тождествен автору, что это «„я“ сотворённое» (Пришвин).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП — характер, в котором художник с наибольшей полнотой и определённой запечатлел общественно значимое, существенное для той или иной среды, той или иной эпохи. Литературный тип содержит в себе индивидуальное и общее. Типический характер многомерен, объёмен, это единство национальных, общечеловеческих, классовых, конкретно-исторических и эпохальных черт, психологических, нравственных и волевых особенностей личности.

МИФ — на определённой стадии исторического развития существовал практически у всех народов мира. Научный подход к изучению мировых религий (христианства, буддизма, ислама) показал, что и они наполнены мифами. Создавались литературные обработки мифов разных времён и народов. Сравнительно-историческое изучение широкого круга мифов позволило установить, что в мифах различных народов мира — при чрезвычайном их разнообразии — целый ряд основных тем и мотивов повторяется. Например, к древнейшим мифам относятся представления о том, что люди были когда-то животными, о превращении человека в животных и растения (миф о Нарциссе). Очень древними являются мифы о происхождении солнца, месяца, звёзд (солнечные мифы, лунные мифы, астральные мифы). Центральную группу составляют мифы о происхождении мира, Вселенной (космогонические мифы), человека (антропологические мифы), позднее возникли мифы о загробном мире, о судьбе, эсхатологические мифы «о конце мира». Особое и очень важное место занимают мифы о происхождении и введении тех или иных культурных благ: добывания огня, обретения ремёсел, земледелия. Их введение обычно приписывается культовым героям (Прометей). Календарные мифы воспроизводят природные циклы — миф об умирающем и воскресающем Боге. Мифологией занимаются религиоведы, этнографы, философы, литературоведы, лингвисты, историки культуры и т. д.

Исследователи мифов нередко расходятся в понимании сущности и природы мифов. Неоспоримо то, что мифотворчество — важнейшее явление в культурной истории человечества. Миф выражает мироощущение и миропонимание эпохи его создания. Мифологические образы представляют одушевлённые воплощения «метафор».

«Метафорический», точнее, символический образ представляет важнейшую черту мифа. Конкретные предметы, не

теряя своей конкретности, могут становиться знаками других предметов, их символически заменять. Например, цветок роза — символ радости, позднее — символ тайны, любви; в Греции и Риме — символ похорон, смерти. Дева Мария почитается как роза, в католицизме роза — атрибут Христа, в христианстве роза часто символизирует Церковь вообще. У Данте роза — метафорический символ, объединяющий все души в финале «Божественной комедии». В большинстве своём мотивы розы у романтиков, символистов (в России у Блока, Мандельштама, Вяч. Иванова) так или иначе восходят к Данте. Через сказку и героический эпос с мифологией оказывается генетически связанной и литература. Искусство широко использовало традиционные мифы в художественных целях. Мифы были арсеналом поэтической образности, источником сюжетов, своеобразным языком поэзии.

МОДЕРНИЗМ (фр. *moderne*, от англ. *modern* — современный) — термин, обозначающий целый ряд направлений в искусстве конца XIX—начала XX в., для которых характерно подчёркнутое стремление к обновлению поэтического языка, противодействие господствующей традиции (символизм, импрессионизм, экспрессионизм, акмеизм, футуризм, эгофутуризм, имажинизм, сюрреализм и др.). Начальным этапом модернизма считается символизм, теоретики которого противопоставляли это направление реализму, который якобы только копирует, фотографирует действительность. С 1970-х гг. на смену модернизму приходит постмодернизм.

МОТИВ (лат. *motio* — двигаю) — устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста.

Мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определённого цикла), так и в контексте всего его творчества.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности. Образом также называется любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении. Образ не только отражает, но и прежде всего обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем сущностное, вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действи-

тельность, но и тем, что он создаёт новый, вымышленный мир. При помощи своей фантазии, вымысла автор преобразует реальный материал: пользуясь точными словами, красками, звуками, художник создаёт единичное произведение (текст, картину, музыку, спектакль).

Вымысел усиливает обобщённое значение образа.

Образ представляет собой не только изображение человека (образ Татьяны Лариной, Андрея Болконского, Раскольникова и т. д.) — он является картиной человеческой жизни, в центре которой стоит конкретный человек, но которая включает в себя и всё то, что его в жизни окружает. Так, в художественном произведении человек изображается во взаимоотношениях с другими людьми. Поэтому здесь можно говорить не об одном образе, а о множестве образов.

ОКСЮМОРОН — сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате которого возникает новое смысловое качество. Как правило, оксюморон встречается в поэтическом произведении.

ПОСТМОДЕРНИЗМ — характеризует развитие литературного процесса, лишённого «единой программы», фиксирует как бы общность бытия в культуре. Писатели-постмодернисты обращают внимание прежде всего на способ выражения своих мыслей через язык, своеобразную форму, придавая большое значение условности, смешению в тексте различных стилей.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — обозначение черт в художественном тексте, вызывающих воспоминание о другом произведении с помощью применения характерных образов, речевых оборотов, ритмико-синтаксических приёмов. Реминисценция тем самым напоминает творческую манеру, мотивы и темы какого-либо автора. Реминисценция рассчитана на ассоциативное восприятие читателя.

СИМВОЛИЗМ (*фр.* symbolisme, от *гр.* σύμβολον — символ) — направление в европейском искусстве конца XIX — начала XX в., противопоставившее реализму с его установкой на познание действительности концепцию искусства как интуитивного постижения сверхчувственной, идеальной сущности явлений. Теоретики русского литературного символизма (Вл. С. Соловьёв, Д. С. Мережковский, Вяч. И. Иванов и др.) подчёркивали в художественных образах тайный, не высказанный

прямо смысл. «Милый друг, иль ты не видишь, / Что всё видимое нами — / Только отблеск, только тени / От незримого очами?» — писал Вл. С. Соловьёв («Милый друг, иль ты не видишь...», 1892). В манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1900) Д. С. Мережковский к «главным элементам нового искусства» отнёс «*мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности». Многие стихотворения и поэмы «младших» символистов: А. А. Блока (например, лирический цикл «Стихи о Прекрасной Даме», поэма «Соловьинный сад»), А. Белого, В. Я. Брюсова — основаны на принципах символической поэтики.

СИСТЕМА ОБРАЗОВ — группировка персонажей, раскрывающая характеры и взаимоотношения героев. Система образов строится на основе законов композиции и определяется этими законами; группировка персонажей обусловлена конфликтом произведения.

СЮЖЕТ — сцепление событий, раскрывающих характеры и взаимоотношения героев; с помощью сюжета обнаруживается сущность характеров, обстоятельств, присущие им противоречия. Сюжет — это связи, симпатии, антипатии, история роста того или иного характера, типа. Исследуя сюжет, необходимо помнить о таких его элементах, как экспозиция, завязка действия, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог.

ТЕМА — это круг событий, образующих жизненную основу эпического или драматического произведения, одновременно служащих для постановки философских, социальных, этических проблем. Тема — это жизненный материал, изображённый в произведении; но в искусстве нет предмета, изображённого вне его трактовки автором. Автор может обратиться к теме уже сложившейся, уже получившей отображение в литературе. Эти произведения можно объединить в один тематический ряд: например, произведения, где звучит тема «маленького человека», тема «потерянного поколения». В литературе существуют так называемые вечные темы — любовь и смерть, свобода, долг, смысл жизни. Нередко тематика служит одним из жанрообразующих принципов: плутовской роман, детектив, приключенческая повесть.

ТРАГИЧЕСКОЕ — эстетическая категория, характеризующая неразрешимый художественный конфликт, завершающийся

страданием и гибелью героя или утратой им жизненных ценностей. Трагическое связано не с прихотью случая, но определяется внутренней природой того, что гибнет, его несогласуемостью с существующим миропорядком. Герой сам, свободно выбирает свой путь, приводящий его к гибели. Поведение человека в трагической ситуации родственно героическому и возвышенному, оно неотделимо от идеи величия и достоинства человека, самоутверждения личности, её духовных ценностей даже ценой собственной жизни. Трагическое переживание в искусстве приводит к очищению (катарсису).

ФАБУЛА — событийная основа произведения, последовательность событий в их логической, причинно-следственной связи.

ФУТУРИЗМ (от *лат.* *futurum* — будущее) — направление в европейском искусстве начала XX в., особенно характерное для Италии («Манифест футуризма» Ф. Маринетти, 1909) и России (Д. Д. Бурлюк, В. В. Хлебников, ранний В. В. Маяковский, А. Е. Кручёных и др.). Русские футуристы призывали к резкому разрыву с традиционной культурой (как с классикой, так и с современными им направлениями символизма, акмеизма), отстаивали право поэтов на «словоновшество» (даже на «заумь»), нарушение грамматических правил. В манифесте с эпатажным названием «Пощёчина общественному вкусу» (1912) предлагалось «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». Эта цель, конечно, достигнута не была, но в своём творчестве футуристы действительно существенно обновили поэтический словарь, ритмику, фонику и — главное — выразили новое отношение к современной жизни. «Пока выкипчивают, рифмами пиликая, / из любвей и соловьёв какое-то варево, / улица корчится безъязыкая — / ей нечем кричать и разговаривать», — писал Маяковский («Облако в штанах»).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ и ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО — важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие действительности и организующие композицию произведения. Художественный образ, формально развёртываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием, развитием воспроизводит пространственно-временную картину мира.

ЭПОПЕЯ — наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Основной чертой эпопеи XIX—XX вв. является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сам исторический процесс. Для эпопеи характерна широкая и многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая в себя исторические события и облик повседневности. К этому жанру можно отнести «Войну и мир» Л. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова.

ЭПОС — один из трёх родов литературы, повествовательный род. Жанровые разновидности эпоса: сказка, новелла, повесть, рассказ, очерк, роман и т. д. Эпос воспроизводит внешнюю по отношению к автору, объективную действительность в её объективной сущности. Эпос использует разнообразные способы изложения — повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления и т. д. Эпические жанры обогащаются и совершенствуются. Развиваются приёмы композиции, средства изображения человека, обстоятельств его жизни, быта, достигается многостороннее изображение картины мира, общества.

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю	3
Изучение языка художественной литературы (<i>В. В. Виноградов</i>)	6
Анализ художественного текста (<i>Н. М. Шанский</i>)	9
Понятие поэтического языка (<i>Г. О. Винокур</i>)	13
Из мировой литературы	17
Недолгое прощание с XIX веком	—
Поэзия Т.-С. Элиота: «Люди 14 года» (<i>И. О. Шайтанов</i>)	—
Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение» (<i>М. И. Свердлов</i>)	23
Ф. Кафка. «Превращение»: абсурд бытия (<i>М. И. Свердлов</i>) ...	30
Русская литература начала XX века (<i>Л. А. Смирнова</i>)	36
Стремление к творческому преобразению мира	37
Литературные искания сторонников революционного движения	39
Направление философской мысли начала века	40
Своеобразие реализма	43
Проза XX века (<i>О. Н. Михайлов</i>)	49
Уникальность литературы Русского зарубежья	—
И. А. Бунин	53
Роль малой родины и дворянских традиций	—
Природа социальной двойственности	54
Влияние старшего брата, Ю. А. Бунина	55
Первые опыты	—
Духовное здоровье, народное начало	56
Традиции русской классики	—
Странник	57
Новое качество прозы	58
Бунин-поэт	59
«Деревня»	60
Скрытая полемика с М. Горьким	—
Братья Красовы — два типа русского человека	62
Народ-философ	63
«Иоанн Рыдалец»	65
«Господин из Сан-Франциско»	66
Образ греха, в котором протекает жизнь человека	—
«Полый» человек — создание механической цивилизации	—
Тема конца, катастрофы	67
Непримиримость позиции	68

Проза 1920-х гг.	68
Тема России	—
«Косцы»	69
Тема любви	70
«Солнечный удар»	—
«Жизнь Арсеньева»	71
Новаторство романа	72
«Тёмные аллеи»	74
«Чистый понедельник»	—
А. И. Куприн	78
Детские годы. Роль матери	—
Суровая казарменная школа	79
Формирование личности и истоки гуманизма	80
Первые литературные опыты. Служба в полку	—
Купринские «университеты»	81
«Олеся»	82
Мастерство композиции	83
На петербургском Парнасе	—
«Поединок»	84
Образ Ромашова	85
В зените славы	86
«Гранатовый браслет»	87
В годы великой смуты	—
Творчество 1920-х гг.	88
Тема России	89
«Колесо времени»	90
Куприн — мастер рассказа	—
«Юнкера»	91
«Жанета»	92
Л. Н. Андреев	94
Надломленность юной души	95
Раннее творчество	—
Восхождение	96
На перепутьях реализма и модернизма	97
Л. Андреев и символизм	99
Писатель-экспрессионист	—
Художественное своеобразие	100
Последние годы	101
И. С. Шмелёв	103
Личность писателя	—
Позиция	104

Трагедия отца	105
«Солнце мёртвых»	—
«Богомолье», «Лето Господне»	107
Мастерство	108
Язык произведений Шмелёва	110
Неравноценность творчества	111
Б. К. Зайцев	113
Обретение религиозного сознания	114
Новое качество художника	115
«Преподобный Сергей Радонежский»	—
«Путешествие Глеба»	116
Беллетризованные биографии	117
Уроки Зайцева	—
А. Т. Аверченко	119
Первая русская революция	120
Журнал «Сатирикон»	—
Мастер юмористического рассказа	121
Аверченко и «новое» искусство	122
Политическая сатира	—
«Дюжина ножей в спину революции»	123
«Смех сквозь слёзы»	124
Тэффи	126
Грустный смех	—
Художественный мир Тэффи	127
Героини Тэффи	128
В изгнании	—
В. В. Набоков	131
«Машенька»	133
Россия Набокова	134
Набоков и классическая традиция	135
«Алгебра великолепной техники»	136
«Одиночки» и «толпа»	137
Особенности поэзии начала XX века (Л. А. Смирнова)	140
Модернизм: путь к новой гармонии	—
Символизм	141
Акмеизм	144
Футуризм	145
Разнообразие творческих индивидуальностей в поэзии Серебряного века (Л. А. Смирнова)	148

В. Я. Брюсов	148
Формирование поэта. Годы детства и юности	149
Мотивы ранней лирики	150
Урбанистическая тема творчества	151
Образ человека в поэзии 1910-х гг.	153
К. Д. Бальмонт	154
Детство и юность	—
Идеи и образы творчества	—
Причины и первые годы эмиграции	156
Образ России	—
Мироощущение лирического героя	158
Ф. Сологуб (Ф. К. Тетерников)	159
Детство и отрочество	—
Темы и образы поэзии	—
Проза поэта	160
А. Белый (Б. Н. Бугаев)	—
Детство и юность	—
Раннее творчество	161
Творческая зрелость	162
И. Ф. Анненский	163
Ранние годы	—
Творческие искания	164
Н. С. Гумилёв	166
Детство и юность	—
Ранняя лирика	167
«Жемчуга»: поиск страны грёз	168
Поэтические открытия сборника «Огненный столп»	170
И. Северянин (И. В. Лотарёв)	172
Ранние годы жизни и творчества	—
Поэтическое своеобразие	—
В. Ф. Ходасевич	174
Жизнь в России. Причина эмиграции	—
Своеобразие ранней лирики	175
Сборник «Счастливый домик»	—
Книга «Путём Зерна»: духовные противоречия и свершения ...	177
Исповедь поэта в книге «Тяжёлая лира»	179
Трагическое восприятие мира в цикле «Европейская ночь»	180

Максим Горький (<i>Л. А. Смирнова</i>)	186
Ранние годы	—
Ранние рассказы	187
Горький о противоречиях народной души	188
Истоки романтической прозы	—
Гуманистическая позиция романтического героя	189
Смысл противопоставления Данко и Ларры	—
Образ духовной гармонии мира	190
«Песня о Буревестнике» как выражение романтического идеала	191
«Фома Гордеев». Мечта и действительность в романе	—
Фома Гордеев и его окружение. Особенности повествования	192
«На дне»	193
Чеховская традиция в драматургии Горького	—
«На дне» как социально-философская драма	194
Атмосфера духовного разобщения людей. Роль полилога	—
Своеобразие внутреннего развития пьесы	195
Значение IV акта	196
Философский подтекст пьесы	197
Горький и первая русская революция	—
Горький в эмиграции	199
Раздумья о судьбах России	—
Новые черты автобиографической прозы	—
Отношение писателя к Октябрьской революции 1917 г.	201
«Несвоевременные мысли»	—
Творчество периода второй эмиграции	202
«Жизнь Климата Самгина» — образное воплощение истории	—
А. А. Блок (<i>А. М. Турков</i>)	206
Начало пути	—
«Стихи о Прекрасной Даме». Романтический мир раннего Блока	—
Блок и символизм	209
«Выхожу я в путь, открытый взорам...» (Блок в 1905—1908 гг.)	210
«На поле Куликовом»	215
Поэма «Возмездие»	217
«Страшный мир»	219
«...Моя тема, тема о России...»	221
«Соловьиный сад»	223
Накануне революции	224
«Двенадцать»	226
Последние годы. «Но не эти дни мы звали...»	232
Новокрестыанская поэзия	238
Н. А. Клюев (<i>В. П. Журавлев</i>)	240
Духовные и поэтические истоки	—

Николай Клюев и Александр Блок	244
Литературное признание	246
Николай Клюев и Сергей Есенин	247
В спорах с пролетарской поэзией	251
Поэма «Погорельщина»	254
С. А. Есенин (А. М. Марченко)	260
Есенин — русская художественная идея	—
Певец «Голубой Руси»	261
«Я в столице...»	265
Слово в художественном произведении	266
Поэзия Есенина и другие виды искусства	268
«Да здравствует революция!»	271
«Идёт не тот социализм...»	274
«Предназначенное расставание...»	282
«Анна Снегина»: анализ лиро-эпической поэмы	284
«Отговорила роща золотая...» Филологический анализ текста	289
В. В. Маяковский (А. А. Михайлов)	300
Детство и отрочество	301
Маяковский и футуризм	305
Драма любви, драма жизни	309
Поэма «Облако в штанах»	310
Революция	313
«Окна сатиры»	316
По личным мотивам	318
«Теперь поговорим о дряни»	325
Точка пули в конце	330
Литературный процесс 1920-х годов (В. А. Чалмаев)	338
Из хроники 1917—1919 гг.	339
«Мировое началось во мгле кочевье»	341
Проза дневников, писем, новый вид плачей	347
А. М. Ремизов	349
Д. А. Фурманов	350
А. С. Серафимович	353
Литературные группировки	355
ЛЕФ	—
«ПЕРЕВАЛ»	356
КОНСТРУКТИВИЗМ, или ЛЦК	357
ОБЭРИУ	—
А. А. Фадеев («Мой Дальний Восток»: Россия — издали)	358

И. Э. Бабель (<i>Г. А. Белая</i>)	362
Начало	—
Раннее творчество	363
«Конармия»	—
«Одесские рассказы»	370
Кризис	371
Е. И. Замятин (<i>И. О. Шайтанов</i>)	374
Рождение манеры	377
Роман-антиутопия «Мы»	380
М. М. Зощенко (<i>Г. А. Белая</i>)	388
Ранние годы	—
Литературное окружение	389
Зощенко-сатирик	390
Зощенковский герой	392
Стиль писателя	394
Зощенко-моралист	395
Краткий словарь литературоведческих терминов	398

СПИСОК ЗАИМСТВОВАННЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Анненков Ю. П. Ил. к поэме А. А. Блока «Двенадцать» // Блок А. Двенадцать. — Пг.: Алконост, 1918. — С. 43.

Клюев Н. А. Северный пейзаж с часовней // Клюев Николай. Письма к Александру Блоку. 1907—1915. — М.: Прогресс-плеяда, 2003. — С. 192.

Кокорин А. В. Ил. к роману А. Серафимовича «Железный поток» // Советское изобразительное искусство. — М.: Изобр. искусство, 1982. — С. 240.

Родченко А. М. Ил. к поэме В. В. Маяковского «Про это» // Родченко А., Степанова В. Альбом. — М.: Книга, 1989. — Ил. 69.

При подготовке данного издания использованы иллюстративные материалы:

А. Свездлов/© «РИА Новости»; bridgemanimages/Fotodom.ru; ООО «Легион — Медиа»; © Victoria Demidova / Фотобанк Лори; Владимир Вдовин/© «РИА Новости»; ООО «Легион — Медиа»; Михаил Озерский/© «РИА Новости»; /© «РИА Новости»; В. Шияновский/© «РИА Новости»; Игнатович/© «РИА Новости»; DIOMEDIA; А. Гурьянов/© «РИА Новости»; DIOMEDIA; Anonymous / fine art images; Retro / Фотобанк Лори; Заноза-Ру / Лори; Евгений Батраков / Фотобанк Лори; Victoria Demidova / Фотобанк Лори; РИА Новости.



Учебное издание

Михайлов Олег Николаевич, **Шайтанов** Игорь Олегович,
Чалмаев Виктор Андреевич, **Смирнова** Людмила Алексеевна,
Турков Андрей Михайлович, **Журавлев** Виктор Петрович,
Марченко Алла Максимовна, **Михайлов** Александр Алексеевич,
Белая Галина Андреевна, **Свердлов** Михаил Игоревич.

ЛИТЕРАТУРА

11 класс

Базовый уровень

Учебник

В двух частях

Часть 1

Центр литературы

Ответственный за выпуск *А. С. Наруцкая*

Редакторы *Е. П. Пронина, Т. А. Неретина*

Художественные редакторы *А. П. Присекина, Е. В. Дьячкова*

Технический редактор и верстальщик *Н. Н. Репьева*

Корректоры *Н. Э. Тимофеева, Е. В. Павлова*

Подписано в печать 16.11.2023. Формат 60×90/16.

Гарнитура TextBookC. Усл. печ. л. 26 + 0,25 форз. Уч.-изд. л. 23,31 + 0,42 форз.

Тираж экз. Заказ № .

Акционерное общество «Издательство «Просвещение».

Российская Федерация, 127473, г. Москва, ул. Краснопролетарская, д. 16,
стр. 3, помещение 1Н.

Адрес электронной почты «Горячей линии» — **vopros@prosv.ru**.



Облака — вокруг,
Купола — вокруг,
Надо всей Москвой —
Сколько хватит рук! —
Возношу тебя, бремя лучшее,
Деревцо моё
Невесомое!

В дивном граде сем,
В мирном граде сем,
Где и мёртвой мне
Будет радостно, —
Царевать тебе, горевать тебе,
Принимать венец,
О мой первенец!

Ты постом — говей,
Не сурьми бровей
И все сорок — чти —
Сороков церквей.
Исходи пешком — молодым шажком! —
Всё привольное
Семихолмие...

Марина Цветаева





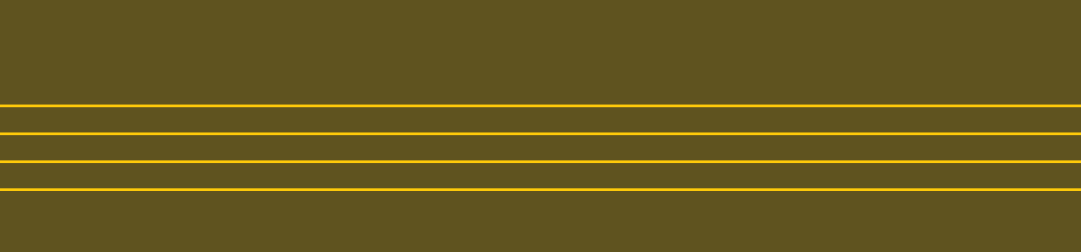
Вид Троицкой лавры

К. Ф. Юон



Зимнее солнце

К. Ф. Юон



Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный.
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну чёрный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Анна Ахматова





Учебник имеет электронную форму

Дополнительные материалы к учебнику размещены
на www.prosv.ru

БАЗОВЫЙ
УРОВЕНЬ

Литература

Завершённая предметная линия учебников по литературе:

- **Ю. В. Лебедев.**
Литература. 10 класс. В 2 частях
- **О. Н. Михайлов, И. О. Шайтанов,
В. А. Чалмаев и др.**
Литература. 11 класс. В 2 частях. Под редак-
цией **В. П. Журавлева**

Учебно-методический комплект по лите- ратуре для 11 класса (базовый уровень) под редакцией В. П. Журавлева:

- **Ю. В. Лебедев, В. П. Журавлев и др.**
Литература. Рабочая программа.
10—11 классы
- Литература. 11 класс. Учебник.
В 2 частях
- **А. Н. Романова.**
Литература. Технологические карты уроков.
10 класс. В 2 частях (на сайте)
- **Н. В. Шуваева.**
Литература. Технологические карты уроков.
11 класс. В 2 частях (на сайте)

Официальный интернет-магазин
издательства «Просвещение»
shop.prosv.ru

ISBN 978-5-09-112128-5



9 785091 121285



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

www.prosv.ru

