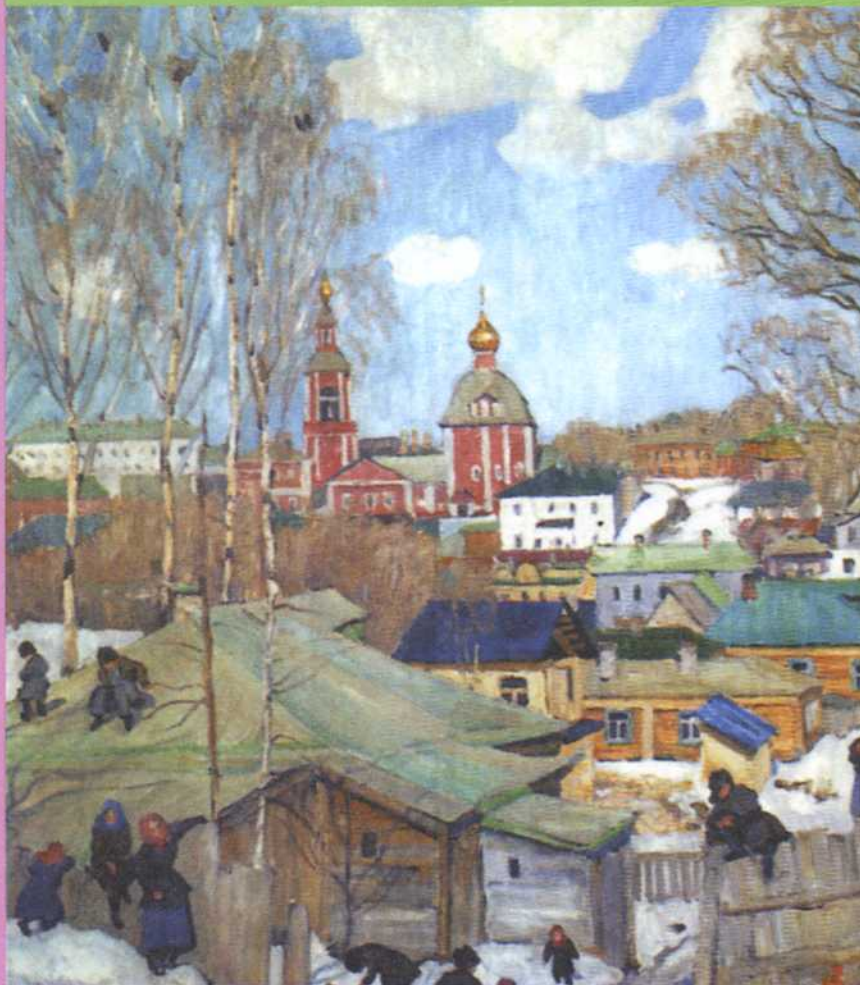




ЛИТЕРАТУРА



Часть 1

11



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО



ЛИТЕРАТУРА

11 класс

Учебник

для общеобразовательных
учреждений

В двух частях

Часть 1

Под редакцией В. П. Журавлева

Рекомендовано
Министерством образования и науки
Российской Федерации

17-е издание

Москва
«Просвещение»
2012

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я72
Л64

Авторы:

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

Составитель Е. П. Пронина

Учебник получил положительные заключения
Российской академии наук (№ 10106-5215 от 31.10.2007)
и Российской академии образования
(№ 01-252/7д от 15.10.2007)

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

Форзацы:

К. Ф. Юон. «Вид Троицкой лавры», 1916 г.
К. Ф. Юон «Зимнее солнце», 1916 г.

Литература. 11 класс. Учеб. для общеобразоват.
Л64 учреждений. В 2 ч. Ч. 1 / [Л. А. Смирнова, О. Н. Ми-
хайлов, А. М. Турков и др.; сост. Е. П. Пронина]; под
ред. В. П. Журавлева. — 17-е изд. — М. : Просвеще-
ние, 2012. — 399 с. : ил. — ISBN 978-5-09-029059-3.

Предыдущие издания выходили под названием «Русская лите-
ратура XX века».

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я72

ISBN 978-5-09-029059-3(1)
ISBN 978-5-09-029060-9(общ.)

© Издательство «Просвещение», 1999
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 1997,
2004, 2008
Все права защищены

К ЧИТАТЕЛЯМ

Дорогие выпускники!

Перед вами учебник литературы XX, уже ушедшего в прошлое и ставшего историей века. Этот век вместил в себя много сложных и противоречивых событий.

Вам, кому предстоит жить в новом столетии, безусловно, важно учиться на уроках прошлого. Меняется мир, меняются представления о ценностях этого мира. Формируется и новый взгляд на русскую литературу.

В центр выдвигаются имена и явления, которые еще в недавнем прошлом находились в полузабвении или совершенно отсутствовали. Рядом с традиционными для советской литературы очерками о М. Горьком, В. Маяковском, С. Есенине, М. Шолохове вы найдете портреты А. Ахматовой, М. Цветаевой, М. Булгакова, А. Платонова, Е. Замятина, И. Бабеля. Эти очерки и портреты складываются в общую панораму единой литературы XX столетия, на какое-то время насильственно разорванной на два потока. В книге восстанавливается целостная картина литературной деятельности И. Бунина, А. Куприна, И. Шмелева, А. Ремизова, А. Аверченко, Н. Тэффи и других представителей Русского зарубежья, вплоть до И. Бродского. Вы войдете в волшебный 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 вашей души, или то, что, возможно, от вас далеко и не трогает ваше сердце и ум.

Ваши старшие братья и сестры (не говоря уже о ваших родителях) читали в прежних учебниках, что главная и едва ли не единственная традиция русской литературы сводилась к революционно-освободительным идеям. Сегодня такой взгляд переосмыслиется. И революционно-освободительная традиция ведь была лишь частью того богатого и широкого явления, каким предстает великая русская литература с ее нравственными ориентирами, глубинной духовностью и гуманизмом, инстинктом государственности и религиозно-философским осмыслением мира. Своими корнями она уходит в толщу народной мифологии, фольклора, сказки (в которой «добру молодцу урок»), былин и «преданий старины глубокой», запечатлевая русский националь-

ный характер, его широту, богатырскую удасть, 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, волшебный романтизм Лермонтова, мифология Гоголя, космизм Тютчева, философские искания Толстого и Достоевского с их напряженным осмыслением предназначения человека, тайны жизни и смерти, думается, намечают основную перспективу в движении нашей литературы как целого. В недрах XIX столетия уже рождается следующее, которое открывается так называемым Серебряным веком литературы и искусства и проходит под знаком переосмысления прежних ценностей.

Давайте вместе совершим самое краткое путешествие по этому известному и все еще полному загадок континенту, имя которому — литература XX столетия.

В причудливо-пестрой, движущейся панораме начала века, отвергая и сменяя друг друга, складываются литературные течения, главным из которых становится символизм. Одновременно громко заявляют о себе писатели, которых традиционно именуют реалистами, — молодой Горький с его воспеванием «босняка», Бунин, сочетающий в стихах и прозе созерцательность с глубоким и тонким проникновением в психологию человека, бытописатель «реки жизни» Куприн. Центральной фигурой русской литературы становится Блок, автор пророческих стихов о судьбах России. Это подтвердилось и судьбой самого Блока — его трагическим сопряжением с революцией 1917 г. (поэма «Двенадцать»).

Вблизи великих социальных катаклизмов и как бы в предчувствии их происходят кризис и измельчание самого символизма (недаром, в отличие от «Бесов» Достоевского, у Ф. Сологуба мы встречаем уже «Мелкого беса»). Этот новый кризис приводит к появлению новых, больших и малых, группировок: эгофутуризм (Игорь Северянин), кубофутуризм (Хлебников, Бурлюк, молодой Маяковский), крестьянские поэты (Клюев, молодой Есенин) и т. д. Итоговыми для Серебряного века русской литературы могут служить направления акмеизма (от греческого «акме» — вершина) и неоклассицизма (поэзия Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, стихи и проза Кузмина, поэтическое творчество Волошина). С началом Октябрьского переворота происходит разделение русской литературы на два потока — в метропо-

лии и в изгнании, в каждом из которых происходят свои специфические процессы.

Не следует, конечно, чернить целые десятилетия в жизни народа, как нет смысла и закрывать глаза на противоречия нашего прошлого. Давайте порассуждаем вместе.

В начале 20-х гг. осуществляется широкомасштабная попытка построения искусственной «пролетарской культуры» — культуры класса, не имеющего отечества, национальной самобытности, истории, религии и народных традиций. Внутри этого течения происходит беспощадная борьба группировок («Кузница», «Октябрь», «напостовцы» и «налитпостовцы»), однако наиболее близким ортодоксальному большевизму оказывается Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), идеологи которой — «неистовые ревнители» — обрушиваются на здоровые силы в литературе, обвиняя их в несоответствии коммунистической догме. Из предреволюционного футуризма вырастает Левый фронт искусств (ЛЕФ), эпигонским оформлением крайностей которого становится конструктивизм. Расцветают декоративно-эфемерные группки, преследующие цели эпатажа обывателя и рожденные люмпенской богемой: биокосмизм, люминизм и т. д. Но главной силой в подцензурной литературе остаются писатели (как сформировавшиеся до Октябрьского переворота, так и новые имена), получившие наименование «попутчиков». Они образуют содружества, правда, не охватывающие всей массы писателей («Перевал», «Серапионовы братья» и их наставник Е. Замятин, крестьянские поэты Есенин, Клюев, Клычков, Орешин). К концу 20-х гг. наблюдается последовательное ужесточение цензуры; жертвами идеологического террора становятся такие талантливые писатели, как Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов; в трагическом борении с собой погибают С. Есенин и В. Маяковский. Итогом подавления остатков плюрализма и разномыслия стал Первый съезд советских писателей (1934), когда погибло большинство группировок.

Между тем советская литература состоялась как совершенно неповторимый феномен, правда, напоминающий отдаленно литературу классицизма с ее условностями, категоричностью деления героев и некоторым резонерством.

На все это богатое и живое литературное творчество накладывается, однако, жесткая догма метода социалистического реализма, который трактуется как итог человеческого прогресса в области культуры. Нет, мы не хотели бы быть

понятыми превратно. В рамках социалистического реализма (но и вопреки ему) создавались замечательные романы, стихи, пьесы. Достаточно назвать имена М. Горького, В. Маяковского, Л. Леонова. Но поразмыслим сами: укладывается ли в это тесное ложе творчество таких писателей, как Есенин, Булгаков, Платонов, Зощенко, Пильняк, Бабель, Ахматова, Мандельштам? Недаром их произведения годами и десятилетиями замалчивались, многие при жизни их авторов не увидели света, а те, что были опубликованы, подверглись резкой критике. А разве гениальный роман XX в. «Тихий Дон» Шолохова (при, безусловно, коммунистическом мировоззрении его творца) может быть бесспорно и однозначно отнесен к литературе социалистического реализма? Не случайно тогдашних ученых в тупик ставил вопрос: какой Григорий Мелехов, положительный или отрицательный? Но бывают не только неправильные ответы, но и неправильные вопросы. Эпохальным героям, видимо, такие мерки просто не подходят. Лучшие писатели взрывали догмы соцреализма.

В середине 80-х гг. происходит мощный процесс возвращения классики: Булгаков и его «Мастер и Маргарита» (напечатан с цензурными изъятиями еще в 1966 г.), Платонов, Мандельштам, Гумилев, Ахматова в литературе метрополии; Бунин, Шмелев, Набоков, Мережковский, Зайцев, Замятин и его антиутопия «Мы» в литературе Русского зарубежья. В литературу приходят новые имена писателей — А. И. Солженицына, В. Т. Шаламова, В. Астафьева, Н. Рубцова, В. Белова и т. д. (1960-е гг.).

Трагический опыт писателей разных поколений воплотился в произведения, которые ныне составляют единую русскую литературу XX в., с которой вам и предстоит познакомиться.

Кратко расскажем о самом учебнике. Он состоит из обзорных и монографических глав. Обзорные главы обстоятельно характеризуют литературный процесс конкретной исторической эпохи, начиная с 20-х до 90-х гг. Это позволит вам глубже постичь особенности того периода в развитии отечественной литературы, в котором развивалось творчество того или иного писателя.

Обращаем ваше особое внимание на обзорный раздел «Литература Великой Отечественной войны», написанный писателем Л. И. Лазаревым, хорошо знавшим таких поэтов-фронтовиков, как Семен Гудзенко, Давид Самойлов, что ушли на фронт, «не долюбив, не докурив последней папиросы».

сы». 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 ее помогает понять истоки литературного пути автора, проследить историю создания произведения.

В этих же главах вам предлагаются образцы анализа конкретных программных произведений. Данное издание учебника дополнено новыми разделами: это глава о творчестве самобытного поэта Н. Заболоцкого, поэтов 50—60-х гг., переживших поэтическую весну после «оттепели».

В 11-м классе вы завершаете свое 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. Для этого необходимы знания теории литературы. Поэтому после каждого раздела в учебнике вы встретитесь с определенным кругом теоретических понятий, о которых идет речь в главах учебника.

Проверить и обобщить полученные вами на уроках знания вы сможете, если попытаетесь основательно ответить на вопросы, предлагаемые после изучения определенной темы, написать сочинение или реферат. На помощь вам придет «Краткий словарь литературоведческих терминов», а также рекомендательная аннотированная библиография (раздел «Советуем прочитать»).

Успехов вам в постижении своеобразного мира литературы XX в.!

ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

Истоки и характер литературных исканий. 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. Они определились очень быстро, несмотря на одновременность с творчеством ряда великих художников-классиков. 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», «Архиерей» и др. и пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад». В. Г. Короленко написал повесть «Без языка» и работал над автобиографической «Историей моего современника». В момент зарождения новейшей поэзии были живы многие ее предтечи: А. А. Фет, Вл. С. Соловьев, 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 трагический катаклизм. Интеллигенция в большинстве своем 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. Гумилева, ввел 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 завоеваниям 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 «все и всех поглотившей революции» «сознательным анализом», сделавшим творчество «более — в человеческий рост», «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 предшествующие 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 еще не видела история» (П. А. Столыпин). Другая — «снизу», путем «ожесточенной, 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» он 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 потаенную силу противодействия их инертному состоянию. Напряженным вниманием к обыденному течению дней и способностью уловить в его глубинах светлое начало обладал 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 нем, „я“ — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...» В столь разреженной, холодной атмосфере Анненский тем не менее усмотрел тягу к «творящему духу», добывающему «красоты мыслью и страданием».

Так и было в литературе рубежа веков. Ее создатели мучительно переживали стихию измельчения, расточения жизни. Б. Зайцева угнетала загадка земного существования: оно «в своем 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», донес И. Бунин. Л. Андреев изобразил устрашающую, роковую фигуру: неумолимый «Некто в сером» ненадолго зажигает свечу «Жизни человека» (название пьесы) и гасит ее, равнодушный к страданиям и прозрениям.

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 нетленные ценности жизни.

Творческое преображение действительности еще более зримо проступало в поэзии начала века. И. Анненский пришел 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.

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. Шкулев, Евг. Тарасов, А. Гмырев). Внимание авторов революционных песен, пропагандистских стихов было обращено к тяжелому 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. Гмырев), подвиг «бестрепетных воинов» (Евг. Тарасов). Разоблачению «хо-

зьев 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, социальной сущности человека, 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. Тренева, В. Шишкова и др. Показательно, однако, что интересные страницы произведений были посвящены острым нравственным ситуациям, далеким 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 подойдем к ней изнутри, разберем письмена той или иной книги, которую мы называем своей душой, сознаем 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 дает веру в будущую жизнь». В своем страстном влече-

нии к «вечно далекому 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 разобщенного и отчужденного от вечных духовных ценностей. По этой линии был воспринят предшествующий опыт отечественных философов — Н. Ф. Федорова (1829—1903), особенно Вл. С. Соловьева (1853—1900).

«Благая весть» Христа привела Федорова к убеждению: «сыны человеческие» смогут стать «воссоздателями» разрушенной связи поколений и самой жизни, превратив «слепую силу» природы в сознательное творчество гармоничного духа. Соловьев защищал идею воссоединения «омертвевшего человечества» с «вечным божественным началом». Достичь такого идеала, считал он, возможно силой разных прозрений — в религиозной вере, высоком искусстве, совершенной земной любви. Концепции Федорова и Соловьева 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 греза о приобщении слабого, заблудшего человека к божественной истине. Но каждый высказал свое представление о таком подъеме.

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 преобразования 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, Д. Мережковский с народнических упований) привело к мечте о «религиозной общественности» (Д. Мережковский). Она, думалось мыслителям, способна разбудить сонную душу современников, нравственно преобразить страну.

Целые поэтические объединения тяготели к своим кумирам: символисты — к Соловьеву, многие футуристы — к Федорову. А. Ремизов, Б. Зайцев, И. Шмелев и другие совершенно самостоятельно проникали в 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, к 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 ее 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. Каков смысл определения «Серебряный век»?
2. Как Н. Оцуп различал «золотой» и «серебряный» века русской литературы?
3. Что сближало искания религиозных мыслителей рубежа веков?

¹ Имеются в виду реализм и модернизм, о них см. с. 15—22.

*4. Каковы истоки связей и различий между русской литературной классикой и художественной словесностью начала века?¹

*5. Как сочетались трагические и оптимистические мотивы в литературе начала века?

Задание для самостоятельной работы

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

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 свое 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 одаренных, скажем, И. Бунина) в неспособности проникнуть в сущность явления, в сухо-объективистском отражении жизни. Реалисты отрицали «темный набор» мистических понятий, изощренные формы новейшей поэзии.

При всем 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 устремленностью (о ней будет сказано ниже).

Молодой реализм порубежной эпохи обладал всеми признаками преобразующегося, ищущего и обретающего истину искусства. Причем его создатели шли к своим открытиям путем субъективных мироощущений, раздумий, мечтаний. Эта особенность, рожденная 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 ге-

¹ Отмеченные значком * вопросы и задания предназначены для углубленного изучения темы.

рой — 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 все 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, окруженные 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 наблюдай. Не приста-нет, а живых документов не огребешь лопатой», — советовал Куприн, ссылаясь на опыт Чехова.

Образно определил А. Блок трагедию людей, запечатленную 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, отчужденность души от мира многократно усилились и в отличие от произведений Чехова стали привычными, незаметными. По наблюдению Андреева, каждый второй нес в себе «холодную золу и пепел». Куприн увидел «непроницаемую преграду, которая вечно стоит между двумя близкими людьми», Бунин — «темное, слепое и непонятное» в обыденном.

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), одухотворенной души и бездушного механизма (Бунин). Извечно люди обречены на смутные, спутанные переживания, что влечет к печальной и горькой судьбе. Зайцев сопереживал душам, сжигаемым «кровавой своей любо-

вью», так не похожей на высокое чувство. У Андреева есть раздумье о «людях-щепках», бездумно плавающих над «бездонными глубинами». Пестрый, 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 стилистических структур. План событий, общения персонажей был всемерно упрощен, иногда едва обозначен (см. «Поединок» Куприна, «Деревню» Бунина, «Фому Гордеева» Горького). Зато пределы душевной жизни раздвинуты, сопровождаются тонким анализом внутренних состояний персонажа. Нередко поэтому воспроизведение нескольких месяцев, даже дней разрасталось до крупных повествований («Гранатовый браслет» Куприна, «Братья» Бунина, «Голубая звезда» Зайцева). Сложные темы, будто требующие развернутого 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 устремлен за границу избранной ситуации, к человеку и миру в целом. Свободно расширены пределы изображенных 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. Нелегкое освоение действительности не давало однозначного ответа. Читатель как бы привлекался к со-познанию, со-творчеству. 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 и другие» Андреева). Иногда автор незаметно включался в речевой поток персонажей, корректируя, уточняя их представления («Деревня», «Легкое дыхание», «Петлистые уши» Бунина, «Человек из ресторана» Шмелева, «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 структурах 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 свое и в целом невозвратим. Литератор нащупывает теперь возможность нового одухотворенного 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 (намек на сходное понятие) 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. Особо 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 ухищренное 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 ее традиции в их творчестве.

- [?] 1. Какие традиции Чехова восприняла реалистическая проза нового времени?**
2. В чем состоят особенности литературного героя новой эпохи?
 3. Что представляет собой «авторское начало» в повествовании?
 4. Каково значение традиций А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского в литературе начала XX в.?
 - *5. Почему в литературе начала XX в. возник новый тип литературного героя?
 - *6. Каковы истоки и результаты обращения писателей к человеческому подсознанию?
 - *7. Чем объяснить взаимодействие реализма, романтизма, импрессионизма?
 - *8. Каково своеобразие художественного времени и пространства в реалистической литературе?
 - *9. Чем вызвано усиление «авторского начала», каковы результаты этого процесса?
 - *10. В чем состоят новые черты реализма, почему он взаимодействует с другими видами художественного мышления?

Задания для самостоятельного анализа текста

*1. Прочитайте рассказ Зайцева «Тихие зори», отмечая импрессионистическое мастерство писателя в передаче переживаний героев.

*2. Определите различные формы символизации явлений в рассказах: а) «Господин из Сан-Франциско» Бунина; б) «Гранатовый браслет» Куприна.

*3. Раскройте разный смысл и формы воплощения романтической мечты в «Песне о Гоце» Бунина и «Песне о Соколе» Горького.



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 нем прослеживаются изменения, которые испытала художественная мысль в своем движении от последнего десятилетия XIX в. к 1910-м гг.; привлекаются новые материалы для характеристики ее 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 объемно 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.

Особенности новейшей поэзии

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 преобразование мира средствами искусства** была чужда реалистам.

Они, однако, отразили внутреннее человеческое влечение к гармонии и красоте, к **созидательному чувству**. Русская литература рубежа веков обладала общим стимулом развития. В глубинах потрясенной страданиями или болезненно искаженной души открывались ее 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 узколичный мир¹.

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

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. Гумилев был убежден: «Руководство в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии». Преобразующая мир цель

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

творчества была сохранена, хотя к ее осуществлению были намечены иные пути.

Антиэстетические, эпатажирующие 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. Соловьев, Вяч. Иванов, Эллис (Л. Кобылинский) и др. Теоретиком этой группы стал Андрей Белый.

Свои взгляды Мережковский изложил сначала в докладе (1892), затем 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 подъем к «идеальной человеческой культуре» в результате открытия божественной сущности мира. Эту цель должно было осуществить искусство с помощью символов, выливающих 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)**.

К. Бальмонт отстаивал иное представление о новой литературе в статье «**Элементарные слова о символической поэзии**» (1900). Главным здесь стало стремление к «более утонченным 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, за-таенные начала космоса. Столь утонченное мастерство проявилось в богатом, подвижном поэтическом мире самого Бальмонта.

В. Брюсов в статье «**Ключи тайн**» (1904) писал: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство 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 выдвинул 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 четко определил побуждения «младосимволистов» начала 1900-х гг.: «приблизиться к Мировой Душе», «передать в субъективно лирических излияниях Ее голос». Мечты о грядущем скоро прояснились.

На «политику» (события 1905 г.) А. Белый отозвался статьей «**Луг зеленый**», где с опорой на «Страшную месь» 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 новым словом в эстетике. Однако они тесно были 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, ее 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 ее неостановимом движении к грядущему. Двойничество как мрачный феномен человеческого духа, открытое Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, 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 Вл. Соловьев. В реальной действительности, считал он, хаос подавляет «нашу любовь и не дает осуществляться ее 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 подъеме к таким высотам отводилась искусству («земному подобию творчества Божественного»), поскольку в нем «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 возобновленным 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. Гумилева и С. Городецкого. В нее вошли также А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич, В. Нарбут и др.

В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев 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-истолкования: акмеизм (по-гречески «высшая степень чего-то, цвет, цветущая пора») и адамизм — «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь».

Гумилев, 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 чем позже писал в другой работе. Преемственность между программами символистов и акмеистов была явной.

Городецкий в своей декларации «Некоторые течения в современной русской поэзии» еще 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».

Гумилев 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 матери» «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 Гумилева, — писала Ахматова, — не в стихах французских парнасцев, как это принято считать, а в Анненском. Я веду свое „начало“ от стихов Анненского». Он владел удивительным, притягивающим акмеистов даром художественно преобразовывать впечатления от несовершенной жизни.

Футуризм

В декабре 1912 г. в сборнике «Пощечина общественному вкусу» вышла первая декларация футуристов, эпатажившая 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 определенной сфере — «большого города» — приближался «день рождения нового человека». Для чего и предлагалось соответственно «нервной» городской обстановке увеличить «словарь новыми словами», передать темп уличного движения «растрепанным синтаксисом».

Футуристическое течение было довольно широким и разнонаправленным. В 1911 г. возникла группа эгофутуристов: И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олимпов 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. Аксенов.

Всем им свойственно притяжение 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 чтит А. К. Толстого, А. М. Жемчужникова и К. Фофанова, Мирру Лохвицкую (по ее имени назвал страну мечты Миррэлией). Стихи Маяковского, Хлебникова были буквально «прошиты» историко-культурными реминисценциями. А предтечей кубофутуризма Маяковский назвал... Чехова-урбаниста.



1. Что сближает разные течения модернизма?
2. Что отличает модернизм от реализма?

3. Каковы взгляды на символизм Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова?
4. Что представляла собой акмеистическая группа?
5. Каковы взгляды Н. Гумилева на это новое течение?
- *6. Как проявились традиции русской литературной классики в творчестве символистов, акмеистов?
7. Каковы причины возникновения футуризма?
- *8. Как толковал позиции футуристов В. Маяковский?

Задания для самостоятельного анализа текста

1. Выпишите и прокомментируйте по статье Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» определения и творческие принципы искусства символистов.
2. Выпишите и прокомментируйте по статье Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизма» его взгляды на сущность акмеизма.
- *3. Законспектируйте и проведите сравнительный анализ деклараций символизма Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова.
- *4. Законспектируйте декларации акмеизма Н. Гумилева, С. Городецкого и раскройте различие их взглядов.

ПРОЗА XX ВЕКА

С началом Октябрьского переворота 1917 г. и Гражданской войны происходит разделение русской литературы на два потока, в каждом из которых происходят свои специфические процессы. Волею случая за рубежом оказалось большинство крупных прозаиков — И. Бунин, А. Куприн, А. Толстой (вскоре вернувшийся в Россию), И. Шмелев, 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» — все это неразрывно объединяло эмиграцию и метрополию (пусть в Советской России «Бог» писали с маленькой буквы, а НКВД — прописными и сама эта орфография казалась Бунину «заборной»). Главным водоразделом в литературе была, конечно, политика идеологического единомыслия, которая воцарилась на «шестой части земли с названием кратким Русь». Обретение свободы, пусть и 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, ее 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, Шмелев, Зайцев, Алданов, Сургучев, Г. Иванов, Ходасевич, Тэффи, Гиппиус и многие, многие крупные имена первой четверти XX века оказались по другую сторону рубежа и, не порвав связей с русскими традициями, вынуждены были порвать с современной „новой” русской жизнью. Жизнью подсоветской».

Литература Русского зарубежья — впечатляющий, можно сказать, единственный пример в мировой культуре. Крах белого движения привел к тому, что сотни тысяч россиян (преимущественно интеллигенция), опасаясь диктатуры пролетариата, власти большевиков, покинули родину, основав русские гнезда (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, Э. 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. Сургучев, гр. А. Н. Толстой, Н. А. Тэффи, А. М. Федоров, Саша Черный, 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. Шмелев. 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-библиографическое издание «Русская книга» (с 1922 — «Новая русская книга»), парижские «Версты» (1926—1928), «Русскую мысль» (София — Прага — Париж, 1921—1927), которая, по замыслу ее редактора П. Б. Струве, должна была продолжать жизнь одноименного дореволюционного журнала, и «Современные записки» (Париж, 1920—1940). Семьдесят томов этого журнала представляют едва ли не всю литературу первой эмиграции — произведения Бунина, Куприна, Шмелева, 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), «Граматы другс» (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 все-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 трех 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. А надобно взять в расчет, что 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 своем и принадлежали к этому тонкому верхнему «культурному» слою почвы — и не только богатые бездельники (были, конечно, и такие), но прежде всего трудовая интеллигенция: врачи, адвокаты,

инженеры, служивое офицерство, чиновники, священники, гуманитарии, люди науки и искусства, образованная молодежь — студенты, юнкера, кадеты, гимназисты.

Итак, можно считать, что литература русской эмиграции именно как литература все-таки существовала, со своим массовым читателем, широко разветвленной 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 Шмелева 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.

Идейно-эстетическая борьба. Но пока она жила, ей было присуще все, что обычно свойственно любой литературе. В глубине ее 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 «реалисты», символисты, акмеисты, кубофутуристы и эгофутуристы, натуралисты 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 20-е и 30-е гг. продолжала развиваться и в специфических, неблагоприятных для нее условиях — в отрыве от вскормившей ее народной почвы, русского читателя, наконец, родного языка. Это предопределило эстетический консерватизм крупнейших писателей эмиграции, ограничило в определенной степени проблематику их творчества и одновременно придало их произведениям особенный, остро-трагический характер. Вместе с тем для «стариков», чей метод сформировался еще в до-революционной 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 Пугачев» М. 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, Шмелева, 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)

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 землей, 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», — все это повлияло на «жизненный состав» писателя, сложной амальгамой осталось в его творчестве. «Очень русское было все 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 переплетах, с золотыми звездочками на сафьяновых корешках», — все 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 тяжелым испытанием. Иным сделался не только быт, но психологическая и, если угодно, эстетическая атмосфера, окружавшая юного Бунина. Если дома царил настоящий культ Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Полонского, причем подчеркивалось, что все это были «дворянские поэты», из одних «квасов» с Буниным, то в малень-

ком елецком домике звучали иные имена — Никитина и Кольцова, о которых говорилось: «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. Неудовлетворенность елецкой гимназией и ее учителями, в первые годы бессознательная, вылилась у Бунина к декабрю 1885 г. в твердое желание бросить ее и заниматься самостоятельно. К этой поре его старший брат Юлий (1857—1921), революционер-народник, провел 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 еще совсем неразвитым мальчиком, но я сразу увидел его одаренность, похожую на одаренность 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 свое юношеское преклонение перед поэтом-«страдальцем», сгоревшим от чахотки, объяснит соображениями отвлеченно-эстетическими: героя поразила 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 все же далек семнадцатилетнему поэту 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 имен 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 представляется Бунину не просто 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, ее свежесть, ее великая в простоте художественность, ее сильный и простой язык, ее реализм в самом лучшем смысле этого слова. Все гениальные ее представители — люди, крепко связанные с своею страной, с своею землею, получающие от нее свою мощь и крепость». В такой оценке отразилась живая, не книжная связь полунищего «барчука» Бунина с деревенским бытом, трудом, досугом, с 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 растет 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 на него, на его «жизненный состав» было воздействие иных имен 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 далеком Грасе с юношеской горячностью восклицал: «Это я дол-

жен был бы написать „роман” о Пушкине! Разве кто-нибудь другой может так почувствовать? Вот это наше, мое, родное...» Бунин видит в Пушкине (как и позднее в Льве Толстом) часть России, живую и от нее неотделимую. Отвечая на вопрос, каково было воздействие на него Пушкина, Бунин размышлял: «Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так **особенно** — с самого начала моей жизни». Сам Бунин, восхищавшийся в молодости писателями-самоучками, просвещенными «**безнаук 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, Гете, Байрона и в 25 лет создает 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 всем, к чему бы ни прикасался Бунин, определили самый ритм, строй его жизни. Он, дворянин с многовековой родословной, — **вечный странник**, не имеющий своего угла. Как ушел из родного дома девятнадцати лет («с одним крестом на груди», по словам матери), так и мыкал «гостем» всю жизнь: то в Орле, поденщиком 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 Федорова 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 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 все в радикальных кружках» (по собственному признанию); позднее — у фи-

лософии 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 непритязательных очерков «Нефедка», «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 ее «унылом лесном народе» («Новая дорога», 1901). Вблизи грандиозной и таинственной мистерии природы, с немолчным гулом сосен и кротким мерцанием звезд жизнь деревенского человека предстает 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 «усадыба» 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 гнезд, где растет глухая крапива и лопух, среди вырубленных липовых аллей и вишневых садов сладкой печалью сжимается сердце автора: «Но усадыба, усадыба! Целая поэма запустения!» — «поэмами запустения» можно назвать и «Антоновские яблоки» (1900), и «Золотое дно» (1904), и «Эпифанию» (1900).

В раннем бунинском творчестве ведущим началом является лирика, поэзия. Именно она как бы ведет прозу за собой, прокладывает ей пути. Проза постепенно обретает особый лаконизм, сгущенность слова. И «Сосны», и «Новая дорога», и «Антоновские яблоки», и «Золотое дно» поражают меткостью деталей, смелостью уподоблений, художественной концентрированностью. Вспомним только молодую старостиху из «Антоновских яблок», важную, как «холмогорская корова». А какое соцветие ароматов в рассказе: «ржаной аромат новой соломы и мякины», «душистый дым вишневых сучьев», «крепкий запах грибной сырости» и тут же другие: «старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета» и главный аромат, создающий цельное настроение этой новеллы, — «антоновских яблок, запах меда 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, все-таки рожден стихотворцем. Тургенев тоже был стихотворцем прежде всего... Для него главное в рассказе был звук, а все остальное — это так. Для меня главное — это найти звук. Как только я его нашел — все остальное дается 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 — все 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 определенную 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 все больше обращается к лирике философской, продолжающей тютчевскую проблематику:

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

«Деревня»

Особенности Бунина-художника, своеобразие его места среди современников и шире — в русском реализме XIX—XX вв., иными словами, то новое, что внес 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), «Веселый двор» (1911), «Игнат» (1912), «Захар Воробьев» (1912), «Князь во князьях» (1912), «Последнее свидание» (1912), «Иоанн Рыдалец» (1913), «Я все молчу» (1913), «Худая трава» (1913), «Чаша жизни» (1913), «Аглая» (1916) и других 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 обобщенно, крупным планом. В бунинской повести «Деревня» главное — Дурновка, село, его дикий и темный быт. Есть в ней и уездный город — Черная Слобода (наподобие Заречья у Горького), — изображенный не в пример деревне, бегло. Однако в этих беглых эпизодах можно уследить полемику с горьковским «Городком Окуровом», который появился как раз в разгар писания Буниным «Деревни». В этом смысле некоторые страницы обоих произведений представляют как бы спор Бунина с Горьким о «Руси и ее истории» (строчка из его письма Горькому). Предметом спора для Бунина служит немаловажный вопрос: что это за государство Россия и какое сословие определяет ее?

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 прет — 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, подоплекой дальнейшую полемическую переключку, 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 ее развитие, Бунин оставался во власти безысходного пессимизма. Его

«Деревня», не говоря уже о многих «крестьянских» рассказах («Ночной разговор», «Веселый двор», «Будни», «Игнат» и др.), дает богатый материал для вывода, что темная «первооснова» страны способна извратить любые демократические преобразования, что косная крестьянская среда не может выдвинуть носителей передовой жизни, что неотвратимо идущая на смену старине буржуазная «новь» 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». Достоинно внимания, что в изображении самых темных, самых мрачных сторон русской действительности Бунин, во-первых, не делал различия между «мужиком» и «мелкопоместным», а во-вторых, сам воспринимал эти темные стороны с болью и состраданием, с гневом и жалостью, потому что видел все это в родном, отчем, «своем».

Братья Красовы — два типа русского человека. На примере судьбы двух братьев Красовых — Тихона и Кузьмы — писатель показывает резкие грани двух характеров, «светлые и темные, 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 нее, как от водки, объявляли войну всем и вся, шли в нигилисты, анархисты, с лютой ненавистью отзывались о России, ее народе и ее истории. Полная противоположность ему — Тихон. Их прадеда затравил борзыми барин Дурново, а Тихон, неумоимо набиравший капитал, «доконал» потомка Дурново и взял при ликовании односельчан — «знай наших» — дурновское имение. Строгий, волевой, жесткий в обращении с прислугой и мужиками, он упрямо идет к своей цели, богатеет, набирает двести десятин земли, держит шесть кабанов, три коровы, бычка, телушку, одиннадцать лошадей и сивого жеребца — «злого, тяжелого, 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 свое, и на чужое. Всякий бездель-

ник, 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 чернозем! И какая нищета! И снова, наблюдая разруху и бедность в деревнях, напряженно размышляет Тихон: «Дотла разорились мужики, трынки не осталось в оскудевших усадьбишках... Хозяина бы сюда, хозяина!» И кажется, что хозяин этот пришел. В отличие от брата Кузьма Красов не способен на какую-либо практическую деятельность: он отрицает саму эту возможность в условиях России. С размахистостью, достойной Челкаша, объявляет он все: народ, деревню, историю страны — сплошным черным пятном. И не без справедливости насмешливо отвечает Тихон: «Значит, по-твоему, нищим-то лучше жить?»

Народ-философ. И все же не о беспросветности и мраке говорят центральные персонажи повести «мирод» 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 шараханья 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 дернуть по горлу бритвой».

Тихон Ильич Красов энергичен, деловит, к тому же хорош собой, но и он не просто «кулак», «мирод», нахавший двести десятин. В резкой светотени предстает перед нами портрет «кулака-философа». Мысль о суетности и нелепости деловой жизни все чаще, все неотступнее посещает его. От немой кухарки имел ребенка (которого она задавила во сне), потом женился на пожилой горничной старухи-княжны Шаховской, но жена все разрешалась мертвыми 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 ребенком: «она сидела на нарах, качала люльку и жалким, дрожащим голосом пела старинную колыбельную песню... И так изме-

нилось 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,— все, что осталось от человека... Но все ли? Гниют цветы, ленты, кресты, гробы и кости в земле — все смерть и тлен!» Но шел дальше Тихон Ильич и читал: «Так и при воскрешении мертвых: сеется в тлении, восстает 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 напряженно осмыслиют: «Зачем все это?»

Братьев Красовых роднит ощущение обреченности 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 «сокрушенным вздохом» исповедуется в конце повести Тихон Красов перед братом: «Ах!.. Ах, брат ты мой милый! Скоро, скоро и нам на суд перед престолом Его! Читаю 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 мятется всяк земнородный, яко же рече писание: егда мир приобрящем, тогда во гроб вселимся, иде же вкупе царие и нищии...»

«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 все молчу»)? «Он по селу гулял в поддевке 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, силло орет он в церковной ограде, среди подобных ему калек, предвещая скорый «конец света»:

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

В судьбе Шаше, 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 тезке пророку Иоанну Крестителю), хотя бы и пророком «местного» масштаба. Но странен и князь, приехавший в именье 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 усталости спуют 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, еще более питательного и разнообразного, чем первый...»

«Полый» человек — создание механической цивилизации. На примере судьбы господина из Сан-Франциско (который лишен 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 мертвым 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, разъеденного социальными противоречиями.

Тема конца, катастрофы. В произведении Бунина грозно нарастает тема конца сложившегося миропорядка, его неотвратимой гибели. Она заложена уже в эпиграфе, взятом из Апокалипсиса (который был снят Буниным лишь в последней редакции 1951 г.): «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» — и ее библейский смысл напоминает нам о Валтасаровом пире накануне падения Халдейского царства: «Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая ее... а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги за ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма, в танцевальном зале все 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 чувствовал, как с каждым днем все 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 все кончено с великой Россией уже после Февраля 1917 г. Он решительно и категорически отверг Временное правительство и его ли-

дерев, «комиссаривших» в Петрограде, видя в них жалкие фигуры, способные привести страну лишь к пропасти. Решительно не приемлет он и большевистское руководство и короткое пребывание свое 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 20-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 1924 г. «Богиня разума») или русская (рассказы 1924 г. «Товарищ Дозорный» и «Не срочная весна»).

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 обостренностью в его произведениях ощущение бренности и обреченности всего сущего — женской красоты, счастья, славы, могущества.

Тема России. Бунин не мог оторваться от мысли о России. Как бы далеко от нее 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, все в ней стало под вопрос и испытание. 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 ее,— 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...» («Далекое») — 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 освобожденные 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 просветленное, как его «Косцы» (1921). Это рассказ тоже со взглядом издалека и на что-то само по себе будто и малозначительное: идут в березовом лесу пришлые на Орловщину рязанские косцы, косят и поют. Но опять-таки Бунину удалось разглядеть в одном моменте безмерное и далекое, 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 рысучие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы молитвы и заклания, 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, а, наоборот, шел 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 идет 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 еще пристальней, сосредоточенней. Любовь в изображении Бунина поражает не только силой художественной изобразительности, но и своей подчиненностью каким-то внутренним, неведомым человеку законам. Нечасто прорываются они на поверхность: большинство людей не испытывают их рокового воздействия до конца своих дней. Такое изображение любви неожиданно придает трезвому, «беспощадному» бунинскому таланту романтический отсвет. Близость любви и смерти, их сопряженность 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 еще 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 бунинском творчестве произошла концентрация внимания на нескольких «первородных» проблемах — любви, смерти, памяти о России. Однако русский язык, тот самый,

который поддерживал «в дни тяжелых сомнений о судьбах родины» и Тургенева, остался при нем и продолжал быть лучшим проявлением его таланта. В бунинской речи сохранялось и продолжало совершенствоваться искусство описаний, то самое, которое признал Лев Толстой («идет 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 поочередно занимали Бунина, в это время наблюдалось и некоторое общее стремление. Это началось вскоре после того, как прошел у него первый момент раздражения и написались все выступления, речи и полурассказы-полустатьи, которыми он отозвался на события, занесшие 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 вперед «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 далеких, безвозвратно ушедших дней. Первые детские впечатления и впечатления отрочества, жизнь в усадьбе и учеба в гимназии, картины русской природы и быт нищающего дворянства служат лишь канвой для философской, религиозной и этической концепции Бунина. Автобиографический материал преобразован писателем столь сильно, что книга эта смыкается с рассказами того цикла, в которых художественно осмысливаются вечные проблемы — жизни, любви, смерти. А если вспомнить, что писался бунинский роман в 20-х и 30-х гг. нового века, за гребнем громовых революционных потрясений, станет более понятен полемический и как бы устремленный поверх современности смысл авторских отступлений и комментариев.

Размышляя о той национальной гордости, которая от века присуща русскому человеку, Бунин вопрошает: «Куда она девалась позже, когда Россия гибла? 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 волшебной краткий срок», он всем художественным строем романа опровергает собственный мрачный вывод. Усадьба, полевое раздолье, старый русский уездный городок (где гимназист Алексей Арсеньев живет «на хлебах» у мещанина Ростовцева), дни великопостной учебы, постоянные дворы, трактиры, цирк, городской сад, напоенный запахом цветов, которые назывались просто «табак», Крым, Харьков, Орел, Полтава, Москва-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 растворен в природе.

«Жизнь Арсеньева» посвящена путешествию души юного героя, необыкновенно свежо и остро воспринимающего мир. Главное в романе — расцвет человеческой личности, расширение ее 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 звезд 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 чем никогда не пишут как следует в кни-

гах». Новое в «Жизни Арсеньева» 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 все с той же целью преодоления конца и смерти (в чем опять-таки, быть может, проявилась неосознанная полемика с собственными представлениями о «конце»).

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

В эту пору в восприятии современников Бунин предстает как живой классик. В 1933 г. он первым среди русских писателей был удостоен Нобелевской премии в области литературы. (Позднее ее получили Б. Пастернак, А. Солженицын, М. Шолохов и И. Бродский.) В официальном сообщении говорилось: «Решением Шведской академии от 9 ноября 1933 года Нобелевская премия по литературе присуждена Ивану Бунину за строгий артистический талант, с которым он воссоздал в литературной прозе типично русский характер». Немалую роль в этом событии сыграло появление первых четырех книг «Жизни Арсеньева». Своеобразным итогом нравственно-духовных исканий явился философский трактат Бунина «Освобождение Толстого» (1937), посвященный любимому писателю.

«Темные аллеи». В годы войны Бунин закончил книгу рассказов «Темные аллеи», которая вышла в полном составе в 1946 г. в Париже. Это единственная в русской литературе книга, в которой «все о любви». Тридцать восемь новелл сборника дают великое разнообразие незабываемых женских типов — Руся, Антигона, Галя Ганская, Поля («Мадрид»), героиня «Чистого понедельника». В «Темных 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, преслову-

той «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 все для абсолютного счастья. Что еще 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 «Темных аллей») — «обычный», при всей своей физической привлекательности и эмоциональной наполненности, человек. Не то — героиня. В ее странных поступках ощущается значительность характера, редкостность «избранной» натуры. Ее сознание разорвано. Она не прочь окунуться в «сегодняшнюю» жизнь той элитарной Москвы — концертов Шаляпина, «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 напряженно ищет что-то цельное, героическое, 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.

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 бьется сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный 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 рассеченным 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 — тяжелую 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.

- 7
1. Как развивалась русская проза в начале века? Какие направления и искания определяли ее развитие?
 2. Каковы истоки социальной двойственности Бунина? В чем проявилось тяготение к дворянским традициям и отталкивание писателя от них? Как воспринимал Бунин «барина и мужика»? Рассмотрите с этой позиции раннюю прозу Бунина, например «Антоновские яблоки», «Танька».
 3. В чем проявляется взаимосвязь Бунина-прозаика и Бунина-поэта? Как метафоричность поэзии, ее музыкальность и ритм вторгаются в прозу? Можно ли сказать, что проза Бунина вспахана плугом поэта («Антоновские яблоки»)?
 4. С чем связана поэтизация одиночества в творчестве Бунина 1900-х гг.? Рассмотрите стихотворения Бунина «Сонет», «Одиночество», рассказы «Перевал», «Осень».
 5. Как вы думаете, почему ни символизм, ни романтизм горьковского направления не повлияли на предреволюционное творчество Бунина?
 6. Определите смысл философских исканий Бунина, нашедших отражение в рассказе «Иоанн Рыдалец».
 7. Каковы особенности повествования в рассказе «Иоанн Рыдалец»?
 8. Сравните характеры братьев Красовых — Кузьмы и Тихона. В чем проявляется сходство и в чем глубокое различие этих героев?
 9. В чем заключается скрытая полемика Бунина с Горьким (повесть «Деревня»)?

10. Как выражена тема обреченности мира в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско»?

11. Как донесена авторская концепция мира в рассказе «Господин из Сан-Франциско»? Что сближает рассказ с повестью «Деревня»?

12. В чем проявляется близость Бунина к позиции Л. Толстого-обличителя?

13. Какие черты, по мнению И. Бунина, характерны для подлинной любви? Почему он считает, что любовь — «краткий гость на земле» (рассказы «Солнечный удар», «Чистый понедельник», «Темные аллеи»)?

14. Как вы охарактеризуете эстетическое кредо Бунина — поэта и прозаика, завершителя классических традиций XIX в.?

Темы сочинений

Утверждение вечности природы в лирике И. Бунина. Философская лирика И. Бунина.

Любовь как духовное возрождение в рассказах И. Бунина (цикл «Темные аллеи»).

Темы рефератов

Образ повествователя в произведениях И. Бунина.

Традиции русской классики в творчестве И. Бунина.



Советуем прочитать

Кузнецова Галина. Грасский дневник. — М., 1995.

«Грасский дневник» написан последней любовью и музой Бунина и охватывает годы, когда писатель напряженно работал над своим итоговым произведением — романом «Жизнь Арсеньева», воссоздает сложную творческую натуру писателя, его глубинный духовный мир и неповторимый облик. Это важнейший источник для постижения биографии и творчества Бунина. Помимо подробного дневника, который писался Г. Кузнецовой в Грассе, в издание вошли отрывки из дневника военных лет, ее 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, характере, творческой лаборатории писателя, об условиях его труда, интересах, исканиях русских эмигрантов в Париже. Многодесятилетний период биографии Бунина и близких ему людей освещен В. Н. Муромцевой с искренностью и любовью.

Смирнова Л. А. И. А. Бунин. Жизнь и творчество.— М., 1995.

В книге на широком общественно-художественном фоне эпохи рассматривается эволюция литературной деятельности писателя, текстуально проанализированы его программные произведения.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН

(1870—1938)

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 шел 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 заведениях.

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 ребенка безраздельно заняла место «верховного существа». Судя по свидетельствам современников, Любовь Алексеевна Куприна, урожденная татарская княжна Куланчакова, «обладала сильным, непреклонным характером и высоким благородством». Это была женщина энер-

гичная, 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 непоколебимым в течение всей ее долгой жизни. В своем 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 тяжелого 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». Казенная обстановка, злобные старые девы-воспитательницы, наконец, сверстники, которые «были с самого первоначалия исковерканы», — все это причиняло мальчику страдания. Он совершает побег и, проплутав двое суток по Москве, возвращается с повинной в пансион (рассказ 1917 г. «Храбрые беглецы»).

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: «Черная 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 вернешься после долгих летних каникул в пансион, — вспоминал Куприн. — Все серо, казарменно, пахнет свежей масляной краской и мастикой, товарищи грубы, начальство недоброжелательно. Пока день — еще крепишься кое-как... Но когда настанет вечер и возня в полутемной спальне уляжется, — о, какая нестер-

пимая скорбь, какое отчаяние овладевают маленькой душой! Грызешь подушку, подавляя рыдания, шепчешь милые имена и плачешь, плачешь жаркими слезами, и знаешь, что никогда не насытишь ими своего горя» (очерк 1904 г. «Памяти Чехова»).

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 партнершу 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 обостренной 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 ребенком 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 солдатика 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, свежееиспеченный подпоручик отправился в 46-й Днепровский пехотный полк, квартировавший в городишке Проскурове Подольской гу-

бернии, он и сам не относился серьезно к своему «писательству».

Почти четырехлетняя 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 вперед (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 все более невыносимыми. Вот так же «взрослеет» в «Поединке» подпоручик Ромашов, еще недавно мечтавший о воинской славе, но после напряженных раздумий о бесчеловечности армейской муштры, дикости провинциального офицерского существования решающий выйти в отставку.

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

Купринские «университеты». Произведения Куприна 90-х гг. неравноценны, нередко он допускал штампы, мелодраматичность. Пройдет немного времени, и Куприн резко высмеет собственные литературные штампы («По заказу», 1901). Преодолению литературщины, заемных мелодраматических трафаретов и расхожих описаний способствовало подлинное познание жизни. В автобиографии писателя приведен поистине устрашающий список тех занятий, какие он перепробовал, расставшись с военным мундиром: был репортером, управляющим на постройке дома, разводил табак «махорку-серебрянку» в Волынской губернии, служил в технической конторе, был псаломщиком, подвизался на сцене, изучал зубо врачебное дело, хотел было даже постричься в монахи, служил в артели по переноске мебели фирмы некоего Лоскутова, работал по разгрузке арбузов и т. д. Сумбурные, лихорадочные мечтания, смена

«специальностей» и должностей, частые разъезды по стране, обилие новых встреч — все это дало Куприну неисчерпаемое богатство впечатлений,— требовалось художественно обобщить их.

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

Это была уже во многом настоящая «купринская» проза с ее, 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 еще разменивавшийся на ниве дешевой 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 всем селе и опытного охотника Ярмолы; исполнительного служаки, выпивохи и взяточника урядника Евпсихия Африкановича; изгнанной суеверными крестьянами в лес «ведьмаки» Мануйлихи. Но в центре повести героини-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 ее лица, раз его увидев, нельзя было позабыть, но трудно было, даже привыкнув к нему, его описать». Однако вспыхнувшее романтическое чувство в душе молодых людей изна-

чала обречено: «паныч» лишь залетным служебным «делом» обязан недолгому визиту в «лесной край»; юная колдунья не желает променять свою «волю» на существование в пугающем ее «городе». В «Олесе» воплощается одна из центральных тем литературы столетия — стремление человека быть ближе к природе, ее живительным сокам и невозможность в условиях жестко 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: «Взошел 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 ковер, мох». Последнее свидание завершается картиной предгрозовой напряженности природы: «Полнеба закрыла черная туча с резкими курчавыми краями, но солнце еще светило, склоняясь к западу, и в этом смещении света и надвигавшейся тьмы было что-то зловещее». Наконец, в финале угроза избитой перебродскими бабами Олеси: «Вы еще все наплачетесь досыта!» — оборачивается бурей стихии — страшным градом, побившим жито у половины села, и бегством от мести крестьян Мануйлихи и ее внучки. Романтика любовного и драматического чувства находит совершенное выражение в слове.

* * *

На петербургском Парнасе. В 1901 г. Куприн приезжает 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 все громче звучат обличительные ноты. Общественный подъем 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 все окончено, — писал Куприн Горькому 5 мая 1905 г., после завершения «Поединка», — я могу сказать, что все 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 тяжелых поражений русского самодержавия в войне с Японией.

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

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

По своим, так сказать, чисто человеческим качествам офицеры купринской повести — люди очень разные. Мы не поверим одному из ее героев, поручику Назанскому, в романтическом азарте восклицающему, 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 все свободное и несвободное время отдает 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 все же его рота по великолепному внешнему виду и выучке не уступила бы любой гвардейской части». Это его рота на майском смотре вызывает слезы 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 (держатъ 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! — восхищенно сказал о Ромашове Лев Толстой. — И как это цензура пропустила и как не протестуют военные?»

Проповедь миротворческих идей вызвала сильные нападки в ожесточенной журнальной кампании, развязанной вокруг «Поединка», причем 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 «Красных 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 ее

с Буниным. В 1912 г. в издательстве А. Ф. Маркса выходит собрание его сочинений в приложении к популярному журналу «Нива». Его талант радуется сочным реализмом, в высшей степени здоровым духовным настроением и «земным» колоритом. Выходят в свет выдающиеся произведения писателя: «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 тяжелого душевного волнения читать конец рассказа с его изумительно найденным рефреном „Да святится имя Твое“. Особую силу „Гранатовому браслету“ придает то, что в нем любовь существует как неожиданный 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 придает повествованию черты надрывности и даже мелодраматизма. Любовь крошечного и жалкого чиновника Желткова к княгине Вере Шеиной 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 противостояло 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. Для Куприна, писателя и человека, были свойственны почти неуправляемая эмоциональность натуры, можно 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 20-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 нем снова просыпался художник. Приблизительно с 1927 г., когда выходит его сборник «Новые повести и рассказы», можно говорить о последней полосе относительно напряженного творчества писателя. Вслед за этим появляются книги «Купол Св. Исаакия Далматского» (1928) и «Елань» (1929). Рассказы, публиковавшиеся в газе-

те «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.

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 все 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 (одноименная 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 оснеженной 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 просветленность 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 непринужденность: речь льется 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 ее ночей и вечеров, в разнообразии повадок ее 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, пестрый 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 все 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, «приземленнее»: его жгучее, казалось бы, необыкновенное чувство лишено той одухотворенности и целомудрия, какими освятили свое 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 безбытности находил новые краски мастерства, становившиеся с годами все более истонченными 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 прошел для него бесследно. Куприн охотно обращается к историческим анекдотам и преданиям, берет готовую канву, расцветывая ее россыпями своего богатого языка. Так рождаются новеллы «Тень Наполеона» (1928), «Царев 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. Шмелев, А. Н. Толстой, Б. К. Зайцев и др.), Куприн посвящает своей юности самую значительную вещь — роман «Юнкера». В определенном смысле это было подведение итогов. «„Юнкера“, — сказал сам писатель, — это мое завещание русской молодежи».

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, все 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, легкой и светлой Москвы-фрески, полной совершенно живого движения и совершенно живых людей времен 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 все же, несмотря на обилие света, музыки, празднеств — «яростной тризны по уходящей зиме», грома военного оркестра на разводах, великолепия бала в Екатеринин-

ском 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. «Живешь в прекрасной стране, среди умных и добрых людей, среди памятников величайшей культуры, — писал Куприн в очерке «Родина». — Но все точно понарошку, точно развертывается 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 полунницей девочке Жанете. В старике Симонове, добром и трогательно-беспомощном, мы узнаем черты старенького «папá Куприна». Недаром писатель выделяет в своем 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 произнес свой афоризм:

— Тот, кто написал хорошую книгу для детей или изобрел 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 Моричевна.



1. Какие направления реалистической прозы существовали в начале века?

2. Каковы особенности ранних рассказов Куприна?

3. Какие впечатления детства и отрочества питали гуманистическую устремленность 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 чем 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. В чем близость Куприна с его вниманием к внутренней жизни человека Льву Толстому и Чехову как мастеру малых форм прозы («Олеся», «В цирке», «Жидовка»)?

7. В чем, на ваш взгляд, своеобразие композиции повести «Олеся»? Какую роль в ней играют картины природы?

8. Что такое «естественная личность» и как она воплощена в повести «Олеся»?

9. В чем следует Куприн («Олеся») традиции Л. Толстого («Казанки») и в чем полемизирует с классиком литературы?

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

11. Как изображена русская армия в повести «Поединок»? В чем это изображение перекликается с действительностью того времени?

12. Как соотносятся позиции героя и автора в повести «Поединок»?

13. Какова и как запечатлена «диалектика» души Ромашова («Поединок»)?

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

Темы сочинений

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

Темы рефератов

1. Традиции Толстого в произведениях Куприна.
2. Русская армия в произведениях Куприна («Поединок», «Юнкера»).



Советуем прочитать

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

В этой книге дочь писателя рассказывает о своем отце прежде всего как о человеке, современнике грандиозных событий XX столетия. Особый интерес представляют главы книги, посвященные парижской жизни Куприна, друзьям писателя по эмиграции — Бальмонту, Шмелеву, Саше Черному 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, подчеркивая своеобразие дарования.

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ

(1871—1919)

Леонид Андреев был «новым» писателем, целиком принадлежащим наступившему XX в. Его рассказы, повести, драмы поражали воображение силой и искренностью в желании автора разделить страдания человека, необыкновенным, порою болезненным темпераментом в отстаивании излюбленных — то героических, то мрачно-упаднических — идей, стремлении 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, не-

ненависть к бессмысленному существованию «толпы». Шестнадцатилетним гимназистом он записал в дневнике: «Придет время, я нарисую людям потрясающую картину их жизни». Он испытал 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, жаждой славы и известности. Как-то признался Горькому: «Еще четырнадцати лет я сказал себе, что буду знаменит, или — не стоит жить».



Раннее творчество. Леонид Андреев вошел в литературу в самом конце XIX в. (5 апреля 1898 г. в газете «Курьер» впервые за его полной подписью был помещен 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 устремленность, заметное влияние Чехова и Горького. Пример — рассказ «Петька на даче» (1898), вызывающий сострадание к грязному и забитому парикмахерскому «мальчику», похожему не на десятилетнего ребенка, 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», — как бы говорит Андреев. Уже в этих ранних произведениях ощущаются зачатки того, что Горький назвал «изображением мятежей внутри человека». С течением времени в творчестве Андреева все 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 шел не от непосредственных впечатлений жизни, а с поразительным художественным умением подводил материал под 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 партнеры Масленникова, с которыми он много лет коротал в маленьком городке долгие вечера, не знают о нем ничего, даже его адреса... Здесь все подчинено (пусть и в ущерб правдоподобию) идее о трагической разобщенности людей.

Восхождение. Литературная карьера Леонида Андреева складывалась необыкновенно счастливо. Безвестный товарищ присяжного поверенного, вчерашний судебный хроникер 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 вошел в телешовский литературный кружок «Среда» и демократическое издательство «Знание». Появившийся в 1901 г. сборник его рассказов разошелся 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 отдалила его, уведя к другому полюсу литературы.

На все перемены общественной, политической жизни Леонид Андреев откликался с какой-то, хочется сказать, сейсмографической чуткостью. Подхваченный общественным подъемом, он создает 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 откликается на нее 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 звездам», в которой создает 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. — все более явственно вырисовывалась общая устремленность художественных поисков Андреева. Писатель, чуткий к социальным противоречиям, он довольно быстро изживает иллюзии сентиментального и несколько благодушного гуманизма и, начиная с «Красного смеха», стремится в обобщенных образах-символах выразить всю противоречивость жизни человеческого общества в его главных, узловых моментах. «Вопрос об отдельных индивидуальностях как-то исчерпан, отошел, — признается Андреев в письме к В. В. Вересаеву в 1906 г., — хочется все эти разношерстные 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. Чуковскому. — Мне важно только одно — что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни».

Если говорить об успехе произведений Андреева у читателя, то в течение всех 1900-х гг. он только растет. Ответом на расправу с революционерами является знаменитый «Рассказ о семи повешенных» (1908). Однако внимание писателя концентрируется и здесь на «общих» переживаниях приговоренных к смерти, когда они проходят через этапы мученичества: судилище, пребывание в камере, последнее свидание с близкими, казнь. Все 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 черный револьверный глазок террориста.

Протест Леонида Андреева, при всем его максимализме, нес в себе глубокое внутреннее противоречие. Увлеченный мрачной философией Шопенгауэра и психологией «подпольного человека» Достоевского, писатель страстно обличает современную культуру, современный город, современное общество, идет, 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 ждет его теперь, в свободе безверия? Отчаяние бессмысленной жизни. Доктор Керженцев («Мысль»), совершивший убийство из ревности, постигает тщету человеческого разума и морали, в ницшеанском 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, помещенный в психиатрическую больницу, Керженцев остается наедине «со своим жалким, бессильным, до ужаса одиноким „я”». Анархист Савва (одноименная драма) познает 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 Жегулев», 1911), вызывают разгул первобытных инстинктов, оргию бессмысленных убийств, уничтожение культурных ценностей, самоистребление (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 писательство». Он устремлялся, пренебрегая реальностью, «вглубь» — к метафизической сущности вещей, чтобы открыть вождеденную «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 благороденных 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 (*фр.* expression — выражение, выразительность) — направления, сложившегося в период Первой мировой войны и последовавших за ней революционных потрясений и передавшего 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, пришел на смену импрессионизму: «изображение» заменяется «выражением», кричащее «я» художника вытесняет предмет; в сравнении с предшествующим искусством «это не глаза, а рот» (по характери-

стике австрийского писателя Германа Бара). Этот крик на самой высокой ноте, рационалистическая символика, нарочитый схематизм в построении характеров, «освобожденных» от всего неконкретного, скопление таинственных и ужасных событий чрезвычайно характерны для произведений Андреева.

Под оплывающей свечой, которую держит **Некто в сером**, проходит бессмысленная жизнь **Человека**, сопровождаемая равнодушными словами зловещего резонера: «В ночи небытия вспыхнет светильник и будет гореть, пока человек, ограниченный зрением, не видя следующей ступени жизни, пройдет 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, окруженный наступающими на него черными масками, сходит с ума молодой герцог и, безумный, гибнет в пламени пожара («Черные 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 «Черные маски», в 1910 г. появляются бытовая пьеса о студенчестве «*Gaudeamus*» и сугубо символистская «Анатема». Более того, 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 «разобщенного 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 легком подпении 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 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, лишенных конкретных и индивидуальных черт: **Человек, Отец Человека, Соседи, Доктор, Старухи** и т. д. (драма «Жизнь Человека»). Появляются и персонажи, выражающие состояние души или отвлеченные 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 все творчество Андреева, приводит его к увлечению Достоевским, чье воздействие ощущается и в нервном, напряженном языке, и в выборе героя, самоуглубленного 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 доведем ее 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 воспекает союзника по борьбе с Германией — бельгийского

короля Альберта. 18 октября 1915 г. он выступает со статьей «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 — все 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 ее сумасшедшие, чтобы не почувствовать социалистического бахвальства большевиков, их неистощимой лжи, то тупой и мертвой, 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 зовет — зовет 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.

 *1. В чем принципиальное отличие рассказа «Большой шлем» от традиций реализма? Почему для четверых одиноких людей игра в вист становится единственным смыслом жизни? Объединяет или еще более разобщает героев это занятие?

2. Как характеризует Масленникова его заветная мечта выиграть «большой шлем»?

3. Как относятся игроки к любому вторжению в их замкнутый мир (дело Дрейфуса, известие об аресте сына Масленникова)?

4. Какова главная печаль героев, оставшихся после смерти Николая Дмитриевича?

5. Охарактеризуйте пьесу «Царь-Голод» как явление театра символизма.

6. Какие герои-символы выступают в этой пьесе и каково идейное наполнение главного символа — Царя-Голода?

7. Объясните на примере этой пьесы взгляд писателя на насильственное преобразование общества. Какие разрушительные силы, по мнению Л. Андреева, способны разбудить восстание народа?

8. В чем проявился глубокий пессимизм писателя?

9. Каковы концепция жизни и мироощущения в прозе Л. Андреева?



Советуем прочитать

Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький.— СПб., 1908.

В живой и парадоксальной форме знаменитый писатель и критик рассказывает об оригинальном таланте Л. Андреева, о подробностях его биографии, об отношениях с современниками.

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, выявляет его соотношение с другими направлениями в литературном процессе начала XX в.

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 ШМЕЛЕВ (1873—1950)

Личность писателя. «Среднего роста, худощавый, большие серые глаза... Эти глаза владеют всем лицом... склонны к ласковой усмешке, но чаще глубоко серьезные 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 Шмелева, государственный крестьянин из Гуслиц Богородского уезда Московской губернии, — старовер, кто-то из предков был ярый налетчик, борец за веру — выступал при царевне Софье в „прых“, то есть в спорах о вере. Предки матери тоже вышли из крестьянства, исконная русская кровь течет в жилах Ивана Сергеевича Шмелева». Такой портрет дает в своей книжке чуткий, внимательный биограф писателя, его племянница Ю. А. Кутырина.



Портрет очень точный, позволяющий лучше понять характер Шмелева-человека и Шмелева-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), Шмелев пережил в пору революции и Гражданской войны глубокий нравственно-религиозный переворот.

События Февраля 1917 г. он встретил восторженно. Шмелев 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 почетное 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 Шмелев не верил в возможность скорых и радикальных преобразований в России. «Глубокая социальная и политическая перестройка сразу вообще немислима даже в культурнейших странах, — утверждал он в письме к сыну от 30 июля 1917 г., — в нашей же и подавно. Некультурный, темный вовсе народ наш не может воспринять идею переустройства даже приблизительно». Октябрь Шмелев 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 Шмелева в эмиграцию следует сказать особо. О том, что он уезжать не собирался, свидетельствует уже тот факт, что в 1920 г. Шмелев покупает в Крыму, в Алуште, дом с клочком земли. Но трагическое обстоятельство все перевернуло. Сказать, что он любил своего единственного сына Сергея, — значит сказать очень мало. Прямо-таки с материнской нежностью относился он к нему, дышал над ним, 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 Шмелев, 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 Шмелева». 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 Склянского.

Когда в 1923 г. в Лозанне русским офицером Конради был убит торговый представитель Советского Союза в Италии литератор В. В. Боровский, Шмелев обратился с письмом к защитнику Конради Оберу. В письме он по пунктам перечислил совершенные красными преступления против

человечности, которым сам стал свидетелем, начиная с расстрела его сына и кончая уничтожением до 120 тысяч человек.

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

«Солнце мертвых». Поддавшись безмерному горю утраты, Шмелев переносит чувства осиротевшего отца на свои общественные взгляды и создает пронизанные трагическим пафосом обреченности рассказы-памфлеты и памфлеты-повести — «Каменный век» (1924), «На пеньках» (1925), «Про одну старуху» (1925). В этом ряду, кажется, и «Солнце мертвых», произведение, которое сам автор назвал эпопеей. Но уже эта повесть по праву может быть названа одной из самых сильных вещей Шмелева. Вызвавшая восторженные отклики Т. Манна, А. Амфитеатрова, переведенная на многие языки, принесшая 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 все живое — птицы, животные, люди. Жестокая в своей правде, повесть «Солнце мертвых» написана с поэтической, дантовской мощью и наполнена глубоким гуманистическим смыслом. Она ставит вопрос вопросов о ценности личности в пору великих социальных катастроф, о безмерных и зачастую бессмысленных жертвах, принесенных Молоху Гражданской войной.

Глубже других оценивший творчество Шмелева философ И. А. Ильин сказал: «В Шмелеве-художнике скрыт мыслитель. Но мышление его остается всегда подземным и художественным: оно идет из чувства и облекается в образы. Это они, его герои, произносят эти глубоко прочувствованные афоризмы, полные крепкой и умной соли. Художник-мыслитель как бы ведает поддонный смысл описываемого события и чувствует, как зарождается мысль в его герое, как страдание рождает в его душе некую глубокую и верную, миросозерцающую мудрость, заложенную в событии. Эти афоризмы выбрасываются из души, как бы

воплем потрясенного сердца, именно в этот миг, когда глубина поднимается кверху силою чувства и когда расстояние между душевными пластами сокращается в мгновенном озарении. Шмелев показывает людей, страдающих в мире, — мире, лежащем в страстях, накапливающим их в себе и разряжающем их в форме страстных взрывов. И нам, захваченным ныне одним из этих исторических взрывов, Шмелев 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»). «Еще 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 всеокрушающему камню» («Солнце мертвых»).

Как видно, против русского человека Шмелев не озлобился, хотя и многое в новой жизни проклял. И творчество в последние три десятилетия его жизни, безусловно, не может быть сведено к политическим взглядам писателя. О Шмелеве этой поры — о человеке и художнике — писал 7 июля 1959 г. автору этих строк Борис Зайцев:

«Писатель сильного темперамента, страстный, бурный, очень одаренный 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 Шмелева. Он написал немало значительного и кроме этих книг: помимо уже упоминавшегося «Солнца мертвых», следует назвать романы «История любовная» (1929) и «Няня из Москвы» (1936). Но магистральная тема, которая все более проявлялась, обнажалась, выявляла главную и сокровенную мысль жизни (что должно быть у каждого подлинного писателя), сосредоточенно открывается именно в этой диалогии, не поддающейся даже привычному жанровому определению (быль — небыль? 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. Шмелев пришел 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 отчетливостью видится Шмелеву старая Россия. Из потаенных закромов памяти пришли впечатления детства, составившие книги «Богомолье» и «Лето Господне», совершенно удивительные по поэтичности, духовному свету, драгоценным россыпям слов. Литература художественная все-таки «храм», и лишь поэтому она (подлинная) не умирает, не теряет своей ценности с гибелью социального мира, ее породившего. Иначе место ее — 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 «вечного», злободневности и ценностей непреходящих. «Почвенничество» Шмелева, 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 Шмелев 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, ядреным говорком и грубоватым простонародным узором расцвечивает «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 растет, 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 Шмелев, 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, легкий, утренний Храм Спасителя, в ослепительно золотой главе: прямо в нее бьет солнце. Направо — высокий Кремль, розовый, белый с золотцем, молодо озаренный утром...

Идем Мещанской — все-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, поневы, — шорох и шлепы ног. Тумбочки — деревянные, травка у мостовой; лавчонки — с сушеной воблой, с чайниками, с лаптями, с кваском и зеленым луком, с копчеными селедками на двери, с жирною „астраханкой” в кадках. Федя пощется в рассоле, тянет важную, за пятак, и нюхает — не духовного звания? Горкин крикает: хоро-ша! Говеет, ему нельзя. Вон и желтые домики заставы, за ними — даль» («Богомолье»).

Конечно, мир «Лета Господня» и «Богомолья», мир филеника Горкина, Мартына и Кинги, «Наполеона», бараночника Феди и богомольной Домны Панферовны, старого кучера Антипушки и приказчика Василь Васильевича, «облезлого барина» Энтальцева и солдата Махорова на «деревянной ноге», колбасника Коровкина, рыбника Горностаева и «живоглота»-богатея крестного Кашина — этот мир одновременно и был, и не существовал никогда. Возвращаясь вспять, силой воспоминаний, против течения времени — от устья к ее стокам, — Шмелев преображает все увиденное вторично. Да и сам «я», Ваня, Шмелев-ребенок, появляется перед читателем словно бы в столбе света, умудренный всем опытом только предстоящего ему пути. Но одновременно Шмелев создает 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, Шмелев создал здесь в величайшей простоте утонченную и незабываемую ткань русского быта, в словах точных, насыщенных и изобразительных: вот „тартанье московской капели”; вот в солнечном луче „суеются золотинки”, „хряпкают топоры”, покупаются „арбузы с подтреском”, видна „черная каша галок в небе”. И так зарисовано все: от разливанного постного рынка до запахов и молитв Яблочного Спаса, от „разговин” до крещенского купания в проруби. Все узрено и показано

насыщенным видением, сердечным трепетом; все взято любовно, нежным, упоенным и упоительным проникновением; здесь все лучится от сдержанных, непроливаемых слез умиленной благодатной памяти. Россия и православный строй ее души показаны здесь силою ясновидящей любви. Эта сила изображения возрастает и уточняется еще оттого, что все берется и дается 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 чует малейшие колебания и настроения у других людей; ликует от прикосновения к святости; ужасается от греха и неустанно вопрошает все вещественное о скрытом в нем таинственном в высшем смысле».

«Богомолье» и «Лето Господне», а также примыкающие к ним рассказы «Небывалый обед», «Мартын и Кинга» объединены не только духовной биографией ребенка, маленького Вани. Через материальный, вещный, густо насыщенный великолепными бытовыми и психологическими подробностями мир нам открывается иное, более масштабное. Кажется, вся Россия, Русь предстает здесь в своей темпераментной широте, истовом спокойствии, в волшебном сочетании наивной серьезности, строгого добродушия и лукавого юмора. Это воистину «потерянный рай» Шмелева-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 глубинному познанию России, пробуждению любви к нашим праотцам.

В этих вершинных произведениях Шмелева все 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 «змеиного цвета», предвещающего беду; «темным огнем в глазу» бешеной лошади Стальной, «кыргыза», сбросившего на полном скаку отца. В совокупности все подробности, детали, мелочи объединяются внутренним художественным мирозерцанием Шмелева, достигая размаха мифа, яви-сказки.

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

«Шмелев теперь последний и единственный из русских писателей, у которого еще можно учиться богатству, мощи и свободе русского языка, — отмечал в 1933 г. Куприн.— Шмелев изо всех русских самый распрерусский, да еще и коренной, прирожденный 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 всем том, что «вспоминательные» книги «Богомолье» и «Лето Господне» являются вершиной шмелевского творчества, другие произведения эмигрантской поры отмечены крайней, бросающейся в глаза неравноценностью.

Рядом с поэтичной повестью «История любовная» (1929) писатель создает 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 все проникнуто мыслью о России и любовью к ней.

Последние годы своей жизни Шмелев проводит в одиночестве, потеряв жену, испытывая тяжелые 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 приступ обрывает его жизнь.

Шмелев 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.

? 1. Как отразились впечатления детства в творчестве Шмелева? Проследите влияние домашнего религиозного воспитания и воздействие двора на формирование художественного мира писателя.

2. Что означал для Шмелева общественный подъем 1900-х гг.? Какую роль сыграл в его творчестве этой поры Горький?

*3. Обратите внимание на глубоко личностную, почти болезненную окраску повествования «Солнце мертвых» Шмелева. Как вы думаете, какую роль в этом сыграла трагедия писателя, пережившего гибель единственного сына, погибшего от рук палачей?

*4. Сравните два разных произведения, посвященных описанию красного террора в Крыму: «Солнце мертвых» Шмелева и рассказ Вересаева «В тупике». Подумайте, что скрывается за словами рассказчика в повести «Солнце мертвых»: «Это солнце смеется, только солнце! Оно и в мертвых глазах смеется... Умеет смеяться...»

*5. Какой смысл вкладывает в уста своего героя врача-земца Сартанова Вересаев: «За самыми черными тучами, за самыми слякотными туманами чувствовалось вечно живое, жаркое солнце революции, а теперь замутилось солнце...»? Что несут в себе два символа — «Солнце мертвых» в повести Шмелева и «замутненное солнце» в рассказе Вересаева?

6. Как вы думаете, почему Шмелев дал произведению подзаголовок «эпопея»?

7. Какова национально-историческая проблематика произведения?

*8. В чем отличие, на ваш взгляд, изображения трагических событий Гражданской войны в произведении Шмелева от бытописания кровавых событий в Крыму в рассказе Вересаева?

9. Обратите внимание на картины бесстрашной и роскошной природы, на фоне которой гибнет все живое. Какую роль в эпопее «Солнце мертвых» играет прием контраста в изображении природы?

10. Как вы думаете, можно ли считать «Солнце мертвых» художественной предтечей темы террора, нашедшей отражение в русской литературе XX в., особенно в произведениях А. Солженицына и Шаламова?



Советуем прочитать

Сорокина Ольга. Московянка: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. — М., 1994.

Первая большая монография о Шмелеве, принадлежащая перу почетного профессора Калифорнийского университета в Беркли, плод многолетнего исследования. Книга содержит уникальные архивные документы, фрагменты из писем и мемуаров, многие из которых еще не известны нашему читателю.

БОРИС КОНСТАНТИНОВИЧ ЗАЙЦЕВ

(1881—1972)

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 теплую. 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 времен, возвещающая о премьере спектакля, подготовленного молодым Вахтанговым). Но главные его книги все-таки написаны за рубежом: автобиографическая тетралогия «Путешествие Глеба»; превосходные произведения, как мы имеем 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 Буниним, 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 тяжелого (в 1919 г. был арестован ЧК и расстрелян его пасынок Алексей Смирнов; сам Зайцев перенес 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 России новой, события, приведшие Зайцева к изгнанию, его не озлобили. Напротив, они усилили в нем чувство греха, ответственности за содеянное и ощущение неизбежности того, что совершилось. Он, безусловно, много размышлял обо всем пережитом, прежде чем пришел к непреклонному выводу: «Ничто в мире зря не делается. Все 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 подъем, 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 прошел,— размышлял сам писатель,— то, изжив раннюю свою манеру, возможно, погрузился бы еще сильнее в тургеневско-чеховскую стихию. Тут угрожало бы „повторение пройденного”».

Теперь повторение не грозило. Обновленная стихия страдания 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 создает цикл новелл, далеких 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 чем бы ни писал — о Москве революционной или о великом живописце Возрождения, — тональность оставалась как бы 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, — все 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 Пассях», — 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 одухотворен, 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 говорить о позиции писателя, на расколовшийся, на отторгнутый от него большой мир взирающего, то это будет, говоря зайцев-

скими 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 чертами человеческими, самим 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 Сергия дает образ постепенного, ясного, внутренне здорового движения. Святость растет в нем органично. Путь Савла, вдруг почувствовавшего себя Павлом, — не его путь». (Речь идет об известном евангельском сюжете, когда гонитель христиан после Божьего откровения становится святым апостолом.)

Сергий последовательно тверд 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 ушел 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 завоевывает 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, создает 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 живет в вечности этой». И в другом месте: «Все достойное живет 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, также павшего от рук убийц, подсланных Святополком Окаянным), подлинным центром всего произведения становится все-таки Россия — деревенская, помещичья и крестьянская, городская, интеллигентская, ее тогдашний жизненный склад, ее люди и пейзажи, ее 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 имен. Взятые 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 самый жанр, избранный Зайцевым.

Размышляя о «других», великих, Зайцев одновременно находит и новые возможности для самовыражения. На эту особенность указывала исследовательница его творчества А. Шилева, подчеркивая, что в книгах этих раскрывается «привлекательный образ самого автора — верующего, благожелательного и гуманного человека, большого мастера слова, „поэта в прозе“, внесшего неповторимое „свое“ в сравнительно новый и экспериментальный жанр беллетризованной биографии». Впрочем, это «свое» Зайцев, неповторимый художник и мыслитель, вносит во все, о чем пишет, даже если речь идет о далекой Италии. Это проявляет-

ся, 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 кротко искал исторические параллели, не возвышая себя, но извлекая поучительные уроки и смиряясь.

Уроки Зайцева. Вот она, 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 которых люди потеряют высший смысл бытия, а значит, и право именоваться людьми, обещают книгам Зайцева не просто возвращение в Россию, но исключительную возможность воздействия в созидании новой жизни. Не о том ли он писал в далеком 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 своем могуществе Россия объединяла и в прошлом. Должна быть терпима и не исключительна в будущем — исходя именно из всего своего духовного прошлого: от святых ее 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».

?

1. Можно ли назвать Б. Зайцева «неореалистом»? Что нового привнес он в художественную прозу XX в. в сравнении с традиционным реализмом?

*2. 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 художественном облике Зайцева? Почему, в отличие от многих писателей-эмигрантов, он не ожесточился, а пришел к выводу: «Бессмысленного нет»?

4. Как помогли переживания Зайцева-человека Зайцеву-писателю?

5. Что определило выбор Зайцева при написании беллетризованных биографий?

6. Почему именно Зайцеву были близки традиции Тургенева и Чехова?



Советуем прочитать

Шилева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. — Нью-Йорк, 1971.

Автор подробно, с привлечением архивных материалов рассказывает о Жуковском, Тургеневе, Чехове.

Прокоров 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 анализирует творчество Зайцева, определяя его место в литературном процессе XX в.

АРКАДИЙ ТИМОФЕЕВИЧ АВЕРЧЕНКО (1881—1925)

Писательская звезда Аверченко взошла стремительно. В 1905 г. он еще 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 веселых 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 того, чтобы его остроумный, зачастую беззлобный, а иногда и «сытый» смех вызвал восторженный прием у широких кругов тогдашней читающей публики.

Первая русская революция. Первая русская революция вызвала небывалый доселе спрос на обличительную и сатирическую литературу. Именно в 1905—1907 гг. появляются десятки журналов и еженедельных листков и в их числе харьковские «Молот» и «Меч», где ведущим (а подчас и единственным) автором является Аверченко. Оба недолговечных журнальчика и были для него единственной практической школой «писательства». В 1907 г. Аверченко, полный смутных планов и надежд, отправляется «завоевывать» Петербург.

Журнал «Сатирикон». В столице ему пришлось начинать сотрудничество во второстепенных изданиях, в том числе в плохоньком, терявшем подписчиков журнальчике М. Г. Корнфельда «Стрекоза», который, кажется, уже нигде и не читали, кроме как в пивных.

В 1908 г. группа молодых сотрудников «Стрекозы» решила издавать принципиально новый журнал юмора и сатиры, который 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, Натан Альтман. На страницах журнала выступили мастера юмористического рассказа — Тэффи и О. Дымов; поэты — Саша Черный, 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 «гвоздем» каждого номера были произведения Аверченко, который устраивал на страницах «Сатирикона» веселый 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 вел «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, фельетоны-однодневки. Но среди рассказов редкими искрами проблескивают и сатирические произведения: «История болезни Иванова», «Виктор Поликарпович», «Робинзоны» и др., где зло высмеивается 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 убыстрен самый ритм, бег бытия: «Кажется, будто позавчера повстречался 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» («Черным по белому»). Здесь каждая мелочь, каждая новинка быта становится для Аверченко источником неиссякаемой изобразительности и юмора. С легкостью 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 Черным, Радаковым, Ре-Ми, Тэффи. По мысли сотрудников, их «Сатирикон» «неустанно старался очищать и развивать вкус среднего русского читателя, привыкшего к полуграмотным распивочным листам». Здесь заслуга «Сатирикона» и Аверченко в самом деле велика. На страницах журнала хлестко высмеивается бездарность, ее дешевые штампы (рассказы «Неизлечимые», «Поэт»), устраивается показательный суд над глупостью.

Аверченко и «новое» искусство. Аверченко выступает не просто поборником талантливого, но жизненного, реалистического искусства. Восторженно откликается он на гастроли в Петербурге МХТ: «Художественный театр был единствен-

ным местом, где я спрятал свой смех в карман и сидел на своем месте, потрясенный, сжатый тем мощным потоком несокрушимого таланта, который хлынул в мою бедную, юмористическую душу и закружил ее, 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 «Сатирикона». Художники, поэты, рассказчики постоянно избирают мишенью для сатиры уродливое, антиэстетическое, больное 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 веселый, искрометный смех Аркадия Аверченко. Как личную драму воспринимал он все ухудшавшийся петроградский быт, дорожание жизни («Запутанная и темная 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, приветствовавший 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 расчета» 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 актер 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 перелетных 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 раскудахчется, 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 разберемся в нем.

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», «Чертово колесо», «Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина», «Новая русская сказка», «Короли у себя дома» и т. д. — короткие, со стреми-

тельно, пружинно раскручивающимся сюжетом и яркостью обличительных характеристик. 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“ дошел теперь веселый 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 высокоталантливой книжки».

«Смех сквозь слезы». 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 слезы», что был столь характерен для отечественной литературы от Гоголя до Чехова, горькая сатира оттеснила добродушный юмор (сб. «Смешное в страшном»). Сам отъезд за рубеж окрашивается в скорбные тона, о чем 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», веселый 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».

? 1. Какую роль играл журнал «Сатирикон» в общественно-культурной жизни России в 1908—1913 гг.? Какие силы группировались вокруг журнала?

2. В чем 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 обрисованы портреты писателей с живыми биографическими чертами, а также предлагается анализ их дореволюционного и зарубежного творчества.

ТЭФФИ (1872—1952)

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 ее «Юмористических рассказов». И если ее 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 отчетливый 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 ее 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 смеется Тэффи в таких юмористических миниатюрах, как «Взамен политики» или в более поздних «Публика», «Бабыня книга». Однако уже в этих рассказах Тэффи было нечто такое, что выделяло писательницу среди присяжных юмористов: некая надтреснутость, горькость смеха, сострадание к человеку и боль за него. «Грандиознейший факир из белой и черной 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 сосет одна и та же мысль: «С утра одна булочка в копейку и стакан чаю без сахару, а завтра что?» Жалкий «маленький человек» не предмет насмешек. Смех над ним — «смех сквозь слезы». Здесь, как и в других рассказах («Репетитор», «Крепостная душа», «Явдоха»), Тэффи выходит к рубежам реалистической, гуманистической большой литературы.

Однако для значительной части публики она продолжила числиться в разряде авторов, по преимуществу развлекающих, смешающих. Тэффи раздражало, что люди считали ее 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 темной, что, когда она получила известие о смерти сына, она даже не поняла, в чем дело, и все думала — придет 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 ее 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 мог-

ла сказать? И вот цель этого предисловия — предупредить читателя: в этой книге много невеселого».

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, поймешь, как часто люди ошибаются, принимая за дурака самого обыкновенного глупого или бестолкового человека... В том-то и дело, что настоящий круглый дурак распознается прежде всего по своей величайшей и непоколебимой серьезности». Так начинается один из лучших рассказов Тэффи «Дураки». О, это не повод поостеречь, 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 сборника «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. Все 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 смеется 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 серьезных 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, визитерок, «демонических женщин», дам-патронесс, корявых старушенок, рассеянных подруг и обманутых жен.

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

В изгнании. Умеренно-либеральная позиция Тэффи определила ее отношение к Октябрю. Много позднее писательница вспоминала, как происходило ее путешествие «вниз по огромной зеленой 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 еще пытается пошутить, рассказывая о некоей беженке, укорявшей ее: «Что же вы, так нечесаная и побежите? Я еще вчера поняла, что положение тревожно, и сейчас же сделала маникюр». Но все заслоняет огромная дума: «Дрожит пароход, стелет черный 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 революционные годы эмигрантские головы, у Тэффи, судя по всему, не было. Она не разделяла распространенных в ту пору надежд на победоносное и скорое возвращение эмигрантов в Россию. Трезвость ума не покидала ее и тут. В ее творчестве, как и в произведениях других писателей-эмигрантов, неослабно живы думы о родине. «Приезжает наш беженец, изможденный, 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, обращенная на восток. Ни во что не верим, ничего не ждем, 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: «Черный ирис», 1921; «Так и жили», 1922; «Вечерний день», 1924; «Городок», 1927; «Ведьма», 1936; «О нежности», 1938; «Зигзаг», 1939; «Все о любви», 1941; «Земная радуга», 1952, и др.).

Последние годы своей жизни Тэффи жестоко страдает и от тяжелой 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 ее бесконечно: все то же — чуть ей станет немного легче, глядь, опять сердечный припадок. И целый день, день за днем, лежит одна-одиношенька в холодной, сумрачной комнатке». 6 октября 1952 г. Надежда Александровна Тэффи скончалась. Мысли о родине, о России, о собственной судьбе не покидали ее. 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. Ее литературное дарование высоко ценили современники — Бунин, Куприн, Саша Черный. С восхищением писал об искусстве Тэффи Куприн: «Нередко, когда Тэффи хотят похвалить, говорят, что она пишет, как мужчина. По-моему, девяти десятым из пишущих мужчин следовало бы у нее 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 свое 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, чело-вечна».



1. Почему дарование Тэффи можно определить как грустный смех?

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

3. Как вы думаете, в чем смысл афоризма Тэффи, который стал заглавием ее книги «Дым без огня»?

4. Какова, по вашему мнению, концепция человека у Тэффи (рассказы «Дураки», «Мудрый человек»)?

5. Какова героиня Тэффи — «безгрешная грешница»? В чем ее очарование?



Советуем прочитать

Нитраур Элизабет. Жизнь смеется 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, подчеркивая то новое, что она привнесла в русскую сатирическую литературу.

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

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

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ НАБОКОВ

(1899—1977)

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 де-

сятков 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 незаконнорожденных», «Пнин», «Ада», «Бледный огонь», «Лолита», «Прозрачные вещи», «Взгляни на Арлекинов!», автобиографическую прозу, цикл лекций о русской литературе, книгу-интервью «Твердые мнения», многочисленные переводы русской классики (чего стоит хотя бы его перевод «Евгения Онегина» в четырех 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 еще именовали поколением «потерянным» (Борис Поплавский, Ирина Кнорринг, Николай Гронский и др.).

В 20-е и 30-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 воспоми-



хания 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 еще в юности успел выпустить в 1914, 1916 и 1918 гг. на средства отца три книжки, но профессионально заявил о себе как поэт в 20-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 звездная,
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 штудирует 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 — Сирина, 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 стираю и все земное осязаю через тебя, страна моя. Вот почему так счастлив я» и т. д.); в прозе русское тоже ощутимо — и отчетливее в ранних произведениях, но уже в вынужденно стесненных горькой эмиграцией пределах обитания: меблированные, без уюта, берлинские комнаты, убогие квартирники внаем, бесконечные переезды, нелепый (словно у домашних растений, выданных из банок и насаженных 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, все же атмосфера некоей странности, призрачности бытия и здесь охватывает читателя. Реальность и иллюзорность, правда, еще слегка размыты, вещный мир и ощущения попеременно торжествуют друг над другом, не выводя победителя. Но медленное и едва ли не маниакальное воспоминание о чем-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 вернешь, как не вернешь молодости и России. И реальная Машенька, как не без оснований страшится он, жена тусклого и антипатичного соседа по пансионату Алферова, своим «вульгарным» появлением убьет хрупкое прошлое. Вот уже типичный набоковский прием, кстати, оказавшийся слишком мистификационным, «шахматным» для простого читателя.

Писательница Галина Кузнецова передает 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 остается 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 землей 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 гум-

на, дыхания земли после половодья, стука молотилки на гумне, искр, летящих под молотом кузнеца, вкус парного молока или краюхи ржаного хлеба, посыпанного солью... Все то, что знали Левин и Ростовы, все, что знали как часть самих себя Толстой, Тургенев, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Бунин, все русские дворянские и крестьянские писатели, за исключением Достоевского».

Еще 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 бóльшую 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 вызывала у него никакого тепла. Раз и навсегда сформулировав свое отношение к советскому строю, Набоков перенес это отрицание и на оставшегося там русского человека, который виделся ему теперь лишь «новой разновидностью» муравьев. Россия оставалась для Набокова, и в то же время ее уже как бы и не существовало. И несбывшиеся грезы Ганина («Машенька») составить партизанский отряд и поднять восстание в Петрограде есть не что иное, как дань непреодоленной 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 стезжкой вдоль шоссе с десятков верст до Лешина... Мне кажется, что при ходьбе я буду издавать нечто вроде

стона, в тон столбам...» Далее мотив этот идет 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 перетряхиваются осколки былых надежд, выражает лишь сожаление, что владеет русским «в совершенстве».

Набоков и классическая традиция. Набоков высокомерно отвергал реальность, видел в словесном искусстве главным образом 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 40-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 нем, из лекций по русской литературе (выпущенных отдельной книгой в 1981 г., Нью-Йорк — Лондон): «„Ревизор” и „Мертвые 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. Ее можно бы считать трагической, если бы не набоковское желание объявить свое 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: мертвая, т. е. убитая, природа) Набоков нашел 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 свое раннее увлечение энтомологией, Набоков недаром обмолвился, что таким образом еще 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, братьев-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 «Во-первых...». Это его имел в виду Бунин, когда темпераментно, даже раздраженно 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 остается 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 расчет, „алгебра великолепной техники“».

«Одиночки» и «толпа». В романах Набокова, будь то «Зашита Лужина» (1930) или «Приглашение на казнь» (1938), мы сталкиваемся с одной и той же просвечивающей сквозь

изошренный 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, одаренном литераторе Годунове-Чердынцеве («Дар»), неряшливом в быту, рассеянном, чудаковатом, не любимом ни обывателями, ни вещами, мы разгадаем все того же гения шахмат Лужина (только без его крайней болезненности), а одиночество Цинцинната Ц. («Приглашение на казнь»), если убрать фантастические декорации, напомнит нам неприкаянность вполне реального Ганина в «Машеньке». И странно замыкает этот ряд Гумберт («Лолита»), такой же одинокий и противостоящий пошлой «толпе», но наделенный 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 безнадежность — он преломляет в своем, особенном, ярком метафорическом слове. Стилистическая изощренность 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 «Темные аллеи» в 1945-м, Шмелев 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 произошел 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 погибли в немецких концлагерях или при депортации (поэтесса и драматург мать Мария, в миру Е. Ю. Кузьмина-Караваева, Ю. Мандельштам, Ю. Фельзен, Раиса Блох и др.). Как отмечал поэт и критик Ю. Терапиано, «к началу послевоенного периода русской литературной жизни в Париже все прежнее уже отошло, все 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 имен.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Эмигрантская литература

Особенности мироощущения писателей-эмигрантов

Тема России в творчестве писателя-эмигранта

Новаторство эпического жанра («Жизнь Арсеньева» Бунина)

Исповедальный характер творчества писателей-эмигрантов

Беллетризованная биография (Б. Зайцев)

Особенности философии писателей-эмигрантов

1. Каким образом эмигрантское существование отразилось на творчестве второго поколения — поколения сыновей, которое в отличие от отцов сформировалось вне России?

2. Сравните прозу Бунина («Митина любовь») и «Жизнь Арсеньева») и Набокова («Машенька», «Защита Лужина»).

3. Можно ли сказать, что у Бунина ведущим началом является первоначальное впечатление, а у Набокова при всей изысканности стиля — вторичность, игра, мистификация?

4. Какие черты характерны для проходного героя прозы Набокова? Почему в его романах возникает проблема «одиночки» и «толпы» («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»)?

5. Как соотносится творчество Набокова с классической традицией — золотым веком русской литературы?

6. Можно ли сказать, что в произведениях Набокова нравственное начало отходит на второй план, уступая началу эстетическому, «алгебре великолепной техники»?

7. В какой степени набоковское наследие принадлежит постмодернизму?

*8. Сопоставьте роман Кафки «Процесс» и роман Набокова «Приглашение на казнь».

РАЗНООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКИХ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Эстетические программы модернистских объединений были интересными, оригинальными в определении сущности и целей поэзии, но все-таки производными от творческих устремлений самих участников литературного движения. Показательно утверждение Н. Оцупа: «...весь свой акмеизм придумал Гумилев, перенося в теорию свои собственные склонности». Сходную мысль высказывал соратник Гумилева по акмеистической группе — С. Городецкий, имея в виду его и себя.

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 гумилевскому 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. Гумилева 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 осложнен потрясениями революции, но не прерван. Все, кто остался в России или оказался за ее 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 лирических 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 недалек от реальности. Чуть ли не каждый год выходили его книги (иногда по двести): 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 литературам, 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 прошел 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 все-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 увлекся французскими символистами и постоянно писал стихи.

В 1893 г. поступил на историко-филологический факультет Московского университета (окончил с отличием в 1899 г.). Все это время с увлечением отдавался творчеству

и осмыслению близких себе новых эстетических принципов. В 1894 г. выпустил небольшую коллективную книжечку «Русские символисты», в следующем — еще два выпуска, хотя создал большинство стихов сам. Затем опубликовал сборники своей лирики: «*Chef d'œuvre*» («Шедевры», 1895), «*Me eum esse*» («Это я», 1897), где зримо проступали 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 ее выходом пришло к молодому автору широкое признание.

Творчество Брюсов сочетал с напряженной редакционно-издательской деятельностью. В 1900—1903 гг. — он сотрудник журнала «Русский архив». Принимает активное участие в организации (1899) и работе издательства «Скорпион», альманаха «Северные цветы». С конца 1902 г. был несколько месяцев секретарем журнала «Новый путь». В период 1904—1908 гг., не будучи официальным редактором, по существу руководит журналом «Весы». Два года (осень 1910 — осень 1912 г.) возглавляет 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 еще объединить более или менее широкие силы».

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

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

Либо в облике таинственного, пронизанного «тревогой сладострастной» «фантома женоподобного» («Сонет к мечте»). Так раскрыта колдовская, преодолевающая все преграды власть творческих грез.

«Воплощение мечтаний» придает 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 грезам, однако оба мотива сливаются в некий феномен сверхвозможностей: «Умрите, умрите, слова и мечты.— / Что может вся мудрость пред сном красоты?» («Сон красоты» — тоже плод душевной экзальтации; стихотворение «Мгновение».) На этот вопрос Брюсов отвечает десятками произведений о любви, ее очарованиях и таинствах. Возникают поистине экзотические сопоставления: «Моя любовь — палящий полдень Явы, / Как сон разлит смертельный — аромат» («Предчувствие»; такой прием блестяще развил Н. Гумилев). Любовные испытания безмерны и противоречивы: оборачиваются то «счастливым безумием» или «угрюмым и тусклым огнем сладострастья», то целомудренностью «озаренного, смущенного, ребенка влюбленного» («Измена», «Тени»).

Недостижимая в жизни, грезовая 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 грезы 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 «грезу искусства».

В статье 1899 г. «Об искусстве» Брюсов писал: «Идти к совершенству — значит озарять все новые дали нашего духа, увеличивать область души». Творчество воспринималось как прозрение духовных «далей». Потому Брюсов считал искусство самоценным («Юному поэту»), рожденным художественной интуицией («Творчество») и, как вы-

ражение вечных ценностей, неизмеримо превосходящим даже самые сильные чувства и смелые мечты («Отречение»).

С этой точки зрения становятся понятными многие признания Брюсова, в коих нередко видели его самолюбование, всеядность и даже упадочнический аморализм. В стихотворении «Я» (1899) поэт говорит о своих «мольбах Астарте и Гекате» (т. е. антиномичным началам: Астарта — древнефиникийская богиня плодородия, любви; Геката — в греческой мифологии покровительница колдовства, ночной нечисти), о «проливании крови». А начинаются и заключаются четверостишия (кольцевая композиция, подтверждающая важность мысли) дерзкими словами:

И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...

Горделивая чеканность вывода, акцентировка местоимения «все» могут привести к подозрению в нравственной шаткости автора. Но ведь он раскрывает воображаемое перемещение во времени и пространстве, чисто художническое переживание любых (жестоких — в том числе) культов. Для чего? Чтобы познать противоречия, «сплетения роковые» мира, а в них — сущность его развития, обрести новые «дали духа» в опыте прошлого.

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 ее 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 темной, ожесточившейся от несправедливости стихийной массой — обусловило восприятие Брюсовым революции. Оно сложно, поскольку совмещает в себе многие точки зрения весьма противоречивого характера. В этом смысле показательно стихотворение «Грядущие гунны».

Движение истории Брюсов представлял как смену культурных эпох, проистекающую под влиянием внутреннего разложения старого мира и под напором нецивилизованных племен. Поэтому избрал эпитафию 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 всем неповинны, как дети!

Мрачно-торжественная интонация первых четырех строк 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,
Унесем зажженные светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

Трагизм такого положения определил образный строй. «Светы» отступают во тьму: «катакомбы, пещеры». Более того, происходит ужасное смещение. «Гунны» — «орда опьянелая», раскинувшая «темные становья», «шалашаи у дворцов». С их набегом мудрые «хранители тайны и веры» прячутся в подземный мрак, безжизненные пустыни. С затаенной болью ощущает поэт грозную метаморфозу.

Последняя строфа выражает новые переживания — личной жертвенности, мучительной необходимости «бесследно сгинуть». 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 избрал особый род борьбы с препятствиями. Художник «незримо стены» рушил, в которых «дух наш заточен», 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 10-х гг. Рожденные молодым вдохновением мотивы щедро обогатились в зрелой лирике Брюсова. Но и здесь он остался певцом внутренних противоборств и контрастных переживаний. Однако они привели к новому мироощущению.

В юности поэт болезненно переживал несвершенность надежды. В зрелые годы признал чудо самих грез как великого дара души. Потому в глубоко печальной «Балладе воспоминаний» (сб. «Семь цветов радуги», 1916) есть просветленный аккорд:

И вы одни в сем мире правы,
Любви заветные мечты.

Мотив мечты, завершив грандиозный круг, предстал обновленным, жизнеутверждающим, несмотря на все обманы и разочарования лирического героя.

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 лишен любой приукрашенности, он так или иначе ведет 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, рожденных предчувствием близкого освоения космоса: «Сын земли», «Земле», «Предвещание» (произведения «научной поэзии»).

Зазвучал здесь и голос «природы соглядатая», донесший знакомую и всегда неожиданную красоту русского пейзажа. В нем много метафорических находок, смелых ассоциаций с человеческими поисками. Красота земли духовно обогащает личность; солнечный свет дарует поэтический подъем: «кипит избыток и новых рифм и новых слов».

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). Яркое воссозданное далекое 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 провел в родной усадьбе Шуйского



уезда Владимирской губернии. С 1876 по 1884 г. учился в гимназии г. Шуя. Но был исключен: юноше были свойственны народнические увлечения. Окончил Владимирскую гимназию (1886). В том же году поступил на юридический факультет Московского университета. Однако снова был исключен за участие в студенческих волнениях. Дважды пытался продолжить образование (в университете и Демидовском лицее Ярославля) и сам пре-

рывал обучение. Жил напряженной 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, ее 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, бывал в Москве, стал одним из самых активных авторов журнала «Весы» издательства «Скорпион». Именно в этот период вышли в свет сборники стихов К. Бальмонта, принесшие 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 ее дикой разнузданностью и безумной свободой страстей». Голубые и серебряные тона, поэтика намеков ранних стихов сменились 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!» Он стремится к «вечности, где новые вспыхнут цветы». У Бальмонта все эмоции бесконечно укрупнены, поскольку он творил свою сказку. И сам признавался в том: «Я знаю какой-то иной мир, который... бросает световые волны и замыкает их в ритмические строки» (письмо 1899 г.). Лирическое «я» не знает преград в дерзости:

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

Поэтому Бальмонт искал столь же «исступленные» средства самовыражения. В 1907 г. он писал: «Религия звезд и цветов. <...> Быть может, уже совсем близка». Единение этих небесных и земных знаков дает свето-цветовую гамму: «В моем саду — сверкают розы белые. И ярко, ярко-красные». Страстные мелодии души подчиняют себе и «ритмические строки». В них слышны то торжественность гимна, то медлительность сокровенного признания, то отрывистость заклинания. Две родные стихии красоты — краска и звук — сливаются в образах: «музыка цветов», «флейты звук, заревой, голубой».

Из сказанного отнюдь не следует, что в творчестве Бальмонта не было больных нот. Их много: «В мираже обольстителей обман», «жизнь моя однозначна». Вплоть до разрыва с миром — «Я ненавижу человечество...», до опасной всеядности: «Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя, Бог». И все-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 увлекся 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 отлились 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 свое изгнаннычество: «Я живу среди чужих»; «Мне душно от воздуха летнего Парижа»; «Я ушел 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 «Марев» (1922).

Отдохновение здесь даруется только вечно прекрасной природой: «облаками величавыми», «звездными славами», «Млечным прибоем» («В синем храме»). Но в ее могучем разливе глаз находит исходящее от людской воли нарушение красоты. Лирический герой сопоставляет себя с лишенным свободы попугаем: «...такой же узник, / Как я, утративший / Родимый край, / Крылатый в клетке...» А могучее древо соотносит с Россией — «И на ствол его — острый наточен топор» («Прощание с деревом»). Однако в глубинах души, в мечтах и снах поэта, продолжает петь песня любви, верности идеалу («Звук», «Сны»). И рождается бесперспективное, но исполненное внутренней силы стремление:

Я в преисподней жажду чуда,
Я верю в благодать высоты.

Образ России. Критика Русского зарубежья справедливо считала, что в творчестве Бальмонта эмигрантских лет нет «прежнего подъема», оно «суше, бледнее» (Ю. Терапиано). Вместе с тем поэт не утратил «ни своего дара песни, ни своего мастерства» (Г. Струве). Воистину вольной птицей «плывет» 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 времен года, в книге

«Мое — ей» (1924). В многоцветье картин проступает священный для автора образ:

Есть слово — и оно едино.
Россия. Этот звук — свирель.
В нем 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, ее северной красотой, таежными тайнами, нехоженными 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, скрепленных, однако, единой авторской эмоцией, волевым порывом к душевному движению в своеобразную лирическую поэму. Во всех частях проступает желание разорвать статику одинокой жизни, пусть на уровне воображения, грезы 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, «звезд в тумане», «распаленных коней», «лик берез» приобретают символический смысл

благодаря внутренней насыщенности сквозного мотива — «скитаний 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 дает 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, рожденная чувством заката земного странствия: *«поступь во мраке по скользким крутизнам»; «безбрежный океан — в боренье с темной»; «давно моя жизнь отзвучала»; «листья исполнены страха, плачут, что лето прошло»*. В немеркнущем царстве природы «подсмотрены» остро болезненные состояния («Восходящий дым», «Я люблю тебя!», «Давно», «Саван тумана»), живо передающие печальное прощание с некогда устойчивой радостью бытия. Но тем взволнованнее и убежденнее звучит высшая правда цельных самоотверженных чувств: *«иду путем я золотым»; исчезающей возлюбленной вослед рефреном доносится: «Я — люблю — Тебя — с невыразимой — силой!»* В *«безумствующем бреду», «мраке лукавом»* созревает гордое и спасительное стремленье:

Любовью звонкой вечность лишь в мгновенье
Сквозь тишину до вышних звезд греметь!
(«Как мы живем!»)

«Звонкие» и огненные порывы сохранились даже в одинокой душе.

В эмиграции Бальмонт много занимался переводами, осмыслением русского классического наследия — 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 нем в 1936 г. М. Цветаева: «Он и в болезни своей остается поэтом...»

Федор Сологуб (Ф. К. Тетерников; 1863—1927). Детство и отрочество. Родителями будущего утонченного поэта были петербургский портной (умерший, когда мальчику исполнилось четыре года) и крестьянка. Детство и отрочество Феде



прошло в чужом богатом доме, где мать служила прислугой. Положение «кухаркина сына» принесло массу унижений. С ранних лет душа ребенка 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. Тягостный разрыв между мечтой и действительностью привел Тетерникова к пессимистическому мироощущению — к идее вечного «возвращения» противоречий прошлого в предельно сниженном их варианте.

Глубокое отвращение к текущей реальности, названной «Альдонсой», вызвало, однако, неотступный вопрос: как «повысить бытие»? Ответ был дан твердый: силой творчества. У этого источника сложились художнические устремления Сологуба, воплотившиеся 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: «Предрассветный сумрак долог, / И холод утренний жесток»; «мертвый 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 подсознательной 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 заклятием молчанья
Воззвал к природе,— и она
Очарованью заклинанья
Была на миг покорена.

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

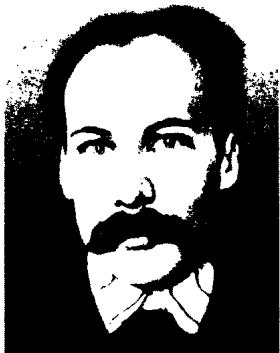
Люби меня ясно, как любит заря,
Жемчуг рассыпая и смехом горя...
Люби меня просто, как любит ручей,
Звеня и целуя, и мой, и ничей.

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

Проза поэта. Сходный поиск определил романное творчество Сологуба. В первом крупном произведении «Тяжелые 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 нею связана сфера прекрасного в повествовании.

Сологуб не принял идей классовой борьбы и советской политики. Оставшись в России, прожил последнее свое 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-математическо-



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

Осенью 1903 г. организует кружок «аргонавтов» (С. Соловьев, 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. Соловьева) 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».

А. Белый (этот псевдоним возникает под влиянием семьи Соловьевых) — личность редкой, многогранной одаренности: 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 трех 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 зло-порочному, обыденному, бессмысленному противопоставлены героическое, духовное, вечно прекрасное. В этот период Белый установил важные для себя творческие принципы, опираясь на философию Вл. Соловьева 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».

Взлет «заревых» настроений (веры в близкое преображение жизни) наполнил лирику первого сборника — «Золото в лазури» (1904). Ликующее мироощущение очень скоро, однако, поколебалось под наплывом «мистических ужасов» (угроз зла), которые А. Белый ощущал в существовании каждой личности и положении всей России.

Творческая зрелость. Сопереживание стране, нарастая до болезненного потрясения, было высказано в сокровенных стихах сборника «Пепел» (1909) с эпиграфом из Некрасова. Заглавный образ имеет двойной смысл — «сожженных» светлых зорь «младосимволистов» и подернутой 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
Непутевую 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 все-таки не властна погасить желание душевного подъема: «Я, быть может, не умер, / Быть может, проснусь...» Исподволь созревает порыв к свету:

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

«Самосжигание» лирического «Я» до пепла по-иному пережито в лирике сборника «Урна» (1909). О нем А. Белый сказал: «Мертвое „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», «безгрезного бытия». Напряженное размышление о былом, обращение к художникам-современникам, самоуглубление поэта возвращают надежду:

«над душой снова — предрассветный небосклон», «вещие 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 образ — «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 гнетом механистически перенесенного Петром I западного образа жизни. Писатель пророчит скачок России над историей, новую Калку — духовное очищение страны.

Знакомство (1912) с Р. Штейнером, увлечение его антропософским учением дают новое направление поиску А. Белого. По его словам, он увидел «реальный путь продолжения и раскрытия меня — *в моем*» (курсив автора). От Штейнера была воспринята идея развития «тайных способностей» (врожденных) личности, иначе — ее самоусовершенствования. С этих позиций А. Белый обратился к автобиографической прозе, создав роман «Котин Летаев» (1916, опубл. 1917). А 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 Федорович Анненский (1856—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. Нелегкое, одинокое существование восполнялось напряженным 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 переведенных 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 «одухотворенной предметности»).

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

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

Прозорливо сказал Н. Гумилев 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 «прочтенных» 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 все мне дорого — туман их появленья,
Их нарастание в тревожной тишине,
Без плана, вспышками идущее сцепленье:
Мое 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 обреченной на пение шарманкой.

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

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

Реально не расчленимое 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 нес 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. Слезы — «сами звезды, но уставшие гореть», буран — «меж небом и землей протянутые струны».

А творчество слилось с таинствами вселенной и как бы подсказано ими. Никто не смог бы сказать о своем стихе так, как сказал Анненский о нем — даре самой природы:

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

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 «скрытые» сферы живой жизни было развито Гумилевым и его современниками. Анненский проложил новое русло в отечественной поэзии.

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

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 свое первое стихотворение. По возвращении семьи продолжал обучение, закончив гимназию в 1906 г. А 1905 г. стал годом издания первого сборника стихов Гумилева — «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. еще три, последнее — в составе организованной Гумилевым этнографической экспедиции (привез 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 Гумилев добровольцем ушел на фронт, участвовал в самых ответственных операциях, за мужество был награжден 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 напряженную работу: преподавательскую, переводческую, редакторскую.

Испытания, нередко смертельно опасные, Гумилев 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. — «Костер», «Фарфоровый павильон»; 1921 г. — «Шатер», «Огненный столп». Писал он прозу, драмы, вел 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 свое право найти Землю, где можно было бы жить». Таковую «Землю» духовного бытия нашел для себя Гумилев.

В своем художественном воображении он свободно «перемещался» в пространстве и времени: Китай, Индия, воль-

ные просторы океана; античный мир, рыцарская эпоха, век географических открытий... Рядом с лирическим героем, «мореплавателем и стрелком», в поэзии Гумилева появилась героиня — Муза Дальних Странствий. Страстный мечтатель, он совершал «путешествия» и в небывалые «земли» — грез, фантазии.

С ранних стихов Гумилев 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 зовет «смерть люблю»:

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 (ранее лирической диалогии): «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 — одухотворенный 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 обреченности 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 «веселыми 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 полетом». Возникает нечто экзотично-прекрасное, подвижное, преодолевающее

скудное земное существование, его отрыв от небесной высоты. Таков и есть идеал Гумилева.

«Жемчуга»: поиск страны грез. Дальнейшим развитием романтической мечты отмечен сборник стихов «Жемчуга» (1910). В нем акцент поставлен на трудном поиске ценностей, таящихся вдали от человеческих глаз. Название сборника исходит от недостижимой страны грез: «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» отненены именно трагические лишения героя. Для того чтобы прославить негибаемую волю, незапятнанную честь:

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

Волнующее «чувство пути» (Блок) владеет Гумилевым. 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.

Гумилев 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. Немудрено, что поэзия была овеяна романтикой кораблей, парусов, морей.

В небольшом четырехчастном 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 ведет «меж базальтовых скал и жемчужных». Здесь много образных находок, помо-

гающих понять поведение капитанов на судне. Но все подчинено освещению мужественных характеров:

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

Отсюда — необходимость суровой власти над командой: «Или бунт на борту обнаружив, / Из-за пояса рвет пистолет...» Бунт на корабле для Гумилева — 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: Гонзалво и Кук, Лаперуз и да Гама, Колумб, вплоть до «могучего Улисса» — и разнообразные переживания охватывают поэта:

Как странно, как сладко входить в ваши грезы,
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 еще «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 вперед. Легкою 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, обречшего себя на самоиспепеляющий 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 еще шесть сборников лирики. Каждый из них — яркое, глубоко-

кое открытие утонченных сфер духовной жизни, творчества в том числе. Развитием этих мотивов насыщена посмертная книга Н. Гумилева «Огненный столп», последняя, подготовленная им самим к изданию незадолго до трагической гибели.

Почти каждое произведение «Огненного столпа» воспринимается «жемчужиной», 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.

Заключенные в это «обрамление» 13 четверостиший охватывают этапы жизни автора, смысл творчества художника, сущность общечеловеческой памяти и мечты о счастье. Образная мыслиемкость стихотворения удивительна. Для исповеди поэта найдены столь точные и выразительные определения, которые сразу становятся афоризмами. Скажем, ироническая оценка юности и молодости: «колдовской ребенок», словом «останавливающий дождь», «коврик под ногами его — мир». За четко обозначенным фактом всегда ощущается некая внутренняя «емкость». Награждение воина крестами — это одновременно и его свыше вдохновленное 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 Гумилев не писал так ясно о своем 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 ее высоты пе-

чально и критично расценивается даже внутренний человеческий опыт (триптих «Душа и тело»), «мертвые слова», «скудные пределы естества» («Слово»). Поэт ищет в сочетаниях реального и фантазмагорического выражение подлинного духовного подъема в любви («Лес», «Канцона вторая», «Слоненок»).

«Шестое чувство» (воспринимаемое сейчас символом творческого поиска эпохи), может быть, более других стихотворений восхищает высшим откровением, донесенным в сочно-предметных образах. Исходные представления всем давно знакомы (отсюда — лирическое «мы»). Привычные для каждого ценности «влюбленное вино» (вино любви), «добрый хлеб» несовместимы с сокровенными (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 Гумилева. Оно и подсказывает веру в близкое преображение:

Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Игорь Северянин (И. В. Лотарев; 1887—1941). Ранние годы жизни и творчества. Отец поэта был военным инженером, из мещан; мать — из дворянского сословия (в отдаленном родстве с Н. М. Карамзиным). Первые девять лет будущий поэт провел в Петербурге, после разрыва родителей жил у тетки 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 нелегкий 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. С 1913 г. сборником «Громокипящий кубок» (переиздавался до 1915 г. 9 раз) входит в большую литературу. За первой 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 «вселенной души». **Главный поиск — поиск естественной красоты:** «Иду в природу, как в обитель». Поэтому жизнь раскрыта им как «сиренью упование», «гимн жасминовым ночам», единенье с «весенней яблоней в нетающем снегу».

Лирический герой испытывает никому неведомое: «Влекусь рекой, цвету сиренью, / Пылаю солнцем, льюсь лу-

ной...» А природа дарует ему свою тайну. Фиалка «говорит»:

Возьми в ладони меня, как в латы,
Моей фиолью свяжи мечты.

«Вселенская поэма» творчества обращена к вечному взаимоустремлению 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». Донесен неслышимый звук: «журчали ландыши в сырой траве» (форма цветка вызывает иллюзию звука).

Не любовь, нежность, страсть выражает лирика И. Северянина, а «чувства без названия», рожденные изощренным зрением и слухом. «Мне хочется вас грезами исполнить», — писал поэт. И сам, «смутно понимая тайну скал и звезд», был «несказуемой грезой осиян».

«Грезовое царство» отделяет от скучной действительности. И. Северянин среди «детей злого века» ощущает свой ум в «извивах, все сердце в воплях». В столь мучительном положении рождается защитная реакция — ирония, позволяющая «трагедию жизни превратить в грезо-фарс». Так развивается вторая линия лирики И. Северянина — бесчисленные вещные символы глупости и пошлости: «качалка грезэрки» — 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 «утонченный язык» «эстетов» и свой собственный стиль: «кострят экстазы», «струнят глаза», «захохотала я жемчужно». Скорее всего, именно саркастическое лжевоспевание приняла за чистую монету недалекая публика.

Для поэта нетленным оставался романтический идеал: «зажечься, засиять и устремиться к маю». Вот почему он выразил мечту:

Моя душа взойдет, как солнце,
Тому, кто мыслит и скорбит.

С 1918 г. И. Северянин постоянно жил в Эстонии. После ее 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, крещен 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. пришел к твердому убеждению: «При

большевиках литературная деятельность невозможна. Решил перестать печататься» («Законодатель», 1936). Поэтому с 1918-го поступил на работу секретарем третейного суда, затем вел 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 семьей в общежитии Дома искусств. В том же году вышла в свет третья книга стихов Ходасевича «Путем Зерна», дополненная и переработанная для следующего петроградского ее издания 1922 г. К февралю 1921-го относится речь Ходасевича о «сумерках культуры нашей» и угасании дотоле 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 женам — 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 «*коронай роковой*» сердца, куда «*темным вином изливается кровь*», видом «*мертвых расцветов*». 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 все-сильной поэзии Ходасевич резко отрицательно отнесся к своему «первенцу», не включив его ни в одно последующее издание.

Между тем знаки нелегкой судьбы продолжали следовать за Ходасевичем. Через несколько лет он перенес новое потрясение — несчастный роман с Е. В. Муратовой. Отношения с будущей второй женой А. И. Чулковой тоже оказались весьма сложными. На сей раз, однако, жизненные печальные факты дали лишь некоторые конкретные «толчки» для выражения целостного мироощущения поэта, что чувствуется уже в «Счастливом домике», хотя и эту книгу автор расценивал весьма критично. В ней ясно проступает стремление раскрыть и трагический смысл земного существования («*Смерть переполняет мир*»), и рождающуюся мудрость:

Осенних звезд мерцающая сеть
Зовет спокойно жить и умереть.

Горькие раздумья в сборнике «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 гнездышка возникает емкая 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, «горний» воздух и — фабричные дымы, крики

галок, тощий пес. Здесь явственно притяжение к мастерству Пушкина, реминисценции из его поэзии слышны в «Счастливом домике». «Ночные» настроения, звездные просторы, образ усталой «души, не вмешивающей 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 «пленном 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 сожженным мгновеньем
Возникает, как Феникс, — преданье.

В разделе сборника «Звезда над Пальмой» отражены иронично окрашенные «дары» молодой своевольной «царицы» (в ее образе — черты Е. В. Муратовой, к ней и к памяти о ней обращено большинство стихов). И с глубоким и трепетным восхищением воссоздано «священное сияние лигурийских звездных вечеров». Слово «священное» не случайно. Небо — царство Всевышнего — источает подлинные, нетленные ценности, которые постигаются лирическим героем лишь в легенде, грезе, 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 обрел и высшее предназначение поэзии, и Божественное начало Вселенной. Неудивительно, что в следующей книге стихов с емким символическим названием «Путем Зерна» веду-

щим стал мотив возрождения (Зерно в «заветный срок умрет и прорастет»), поскольку «мудрость нам единая дана»:

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, 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 упадет
И, охнув, закрестится лживый народ,—

Поэт, проходи с безучастным лицом:
Ты сам не таким ли живешь ремеслом?

Книга «Путем 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 «Путем Зерна» еще резче, глубже проведено разделение между прозаической действительностью и одухотворенной энергией личности. И тем трагичнее этот разрыв для поэта, чем больше в себе самом он находит примет обычного человека. Происходит как бы распад 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 звезды занялись,
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,
Но пламенно оттуда проступает
Венок из звезд 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
Живет помимо меня.

Все черты и устремления подлинно романтического героя сохранены. Более того, всемерно усилены и драматизированы его осознанием собственной двойственности и опасной зависимости от приземленных процессов. В третьем сборнике стихов «Путем 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: *«Еще томят земные расстоянья, / Еще болит рука, / Но все 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 проистекают удивительные образные находки: обычное явление как бы домыслено — трамвай зашипел и... *«бросил звезду в черное зеркало оттепели»*; в сцене на балконе открывается неведомое измерение: *«Я слушаю, уже оттуда, моей качалки мерный стук»*. Утонченные 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»). Священное ощущение созревшего плода и мечта дать новую жизнь переданы как бы от «лица» осенней яблони, ее *«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 ездил на юг Германии. В ноябре 1923 г. переместился в Прагу, провел зиму в Мариенбаде, работал здесь над книгой о Пушкине. В марте 1924 г. отправился на несколько недель в Италию, потом четыре месяца провел 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 «Тяжелая лира». Самым крупным творческим достижением этих лет стало переиздание в 1923 г. расширенной и переработанной «Тяжелой лиры. Четвертой 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 слез моих не осушит.
И от беды моей немного ей,
И ей невнятен стон моих страстей.

Одиночество при столь трагическом саморасщеплении порождает неприятие рода людского, гаснут теплые 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 вы-

звали издевательские отзывы Г. Иванова, Г. Адамовича, Д. Святополка-Мирского. Последний причислил Ходасевича ко всем, «кто не любит поэзии».

Творчество создателя «Тяжелой лиры» было исполнено волнующей исповедальности («Пускай минувшего не жаль...», «Люблю людей, люблю природу...»), «редкой мыслиемкости 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 брэнное 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 болью физической: «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 мертвой «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, соответственно ему и потрясения приобрели максимальную силу.

Трагическое восприятие мира в цикле «Европейская ночь». В 1927 г. (Париж) вышла в свет последняя книга лирики Ходасевича — «Собрание стихов», куда вошел 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, искаженный мир. Этой картине не случайно предпосланы иронические строки о былом упоенье в голодном Петрограде стихотворным творчеством, серьезное 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 ее освещения. Лирический субъект с «отвращением узнает» в «чужой жизни» «отрубленную, неживую, ночную голову» свою («Берлинское»).

В окружающем мире «все высвистано, прособачено» («Нет, не найду сегодня...»); «блудливым невестам» «под юбки лазит с фонарем полуслепой, ширококоротый гном» («Дачное»); «среди здоровеющих людей неузнанный проходит Каин» («У моря»); «вонючая метла безумца гонит из угла» («Под землей»). Порой («Окна во двор») мелькают малыми кадрами вопиющие гнусности. Иногда («Баллада») предстает вполне законченный сюжет, в котором простейшие бытовые детали потрясают больше сверхъестественных ужасов. Массив эмпирического уродства столь велик и плотен, что «запредельные» злодеи (Каин) убегают «семиверстными» шагами. Экспрессия саркастических зарисовок неповторима и потому еще более ранит нас.

Пережитое предельно углубляет зависимость человека от происходящего: «на середине рокового земного пути» уловлен лишь переход «от ничтожной причины к причине», остается 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»); «Не легкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир» («Звезды»).

В стихотворении «К Лиле» (март—апрель 1929 г.) Ходасевич как бы подвел трагическую черту под своей страдальческой исповедью, указав на решение:

...омертвелою душой
В беззвучный ужас погрузиться
И лиру растоптать пятой.

Но завершается признание все-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 прилижающегося небытия.

«Европейская ночь» заключает «говорящую» фантазмагорию «перевернутого» порядка вещей. Люди лишены своего облика: *«нечеловечий дух, нечеловечья речь — и песьи головы поверх сутулых плеч»*; *«глаза лишь отражают лунный блеск»* («С берлинской улицы...»). Неодушевленные предметы приобретают тайную силу — *«дома как демоны»*, даже «обнаруживают» подлинное состояние опустошенной личности («Берлинское», «Перед зеркалом»). Вопиюще бездуховная атмосфера губит все 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». Незабываемая воплощенная, она подчиняет читателя. После нее 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, вел 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, Гумилеве, 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 тяжелой болезни. Горькая судьба и здесь не пощадила яркой, самобытный талант.

Георгий Владимирович Иванов (1894—1958). Жизнь в России. Раннее творчество. Родился в дворянской обедневшей семье, учился во Втором кадетском корпусе, рано увлекся поэзией, печатался с 1910 г. В 1912 г. вступил в акмеистический «Цех поэтов», сблизился с кругом Н. Гумиле-

ва, разделив его взгляды на искусство, в частности на предметность, «вещность» образного строя. В России выпустил ряд сборников: «Отплытие на остров Цитеру» (1912), «Горница» (1914), «Памятник славы» (1915), «Вереск» (1916), «Сады» (1921), «Лампада» (1922).



Начинал свой творческий путь с долгих поисков собственной темы, болезненно реагировал на критические замечания А. Блока. Первая книга была перегружена мифологическими фигурами, подражаниями М. Кузмину и И. Северянину (обращением к последнему открывался сборник). Но уже здесь содержались поэтические находки — авторская дума о метаморфозах мира, переданных средствами изменяющегося пейзажа (один цикл так и назван — «Когда падают листья»). В лучших произведениях эта тема осмыслена широко — как прощание со светом, молодостью, красотой, воплощена своеобразным параллелизмом трагического удела человека с переломными состояниями природы:

Мертвую девушку в поле нашли,
Вялые травы ей стан оплели,
Взоры синели, как вешние льды,
В косах — осколки вечерней звезды.
Плакала тихо вечерняя мгла,
Небо шептало, что осень пришла.

В стихах, посвященных Первой мировой войне, немало «победных» настроений, безлико-торжественных выражений («блестательные дни», «подвиг правый»), однотипных христиански-мифологических образов («крылатый и мудрый» Георгий Победоносец, «суровый ангел в вышине»). Но и здесь есть «второй план»: раздумья об исторической судьбе России, о любви к «железной родине моей». Дым, огонь, лавины, «свинцовый дождь» — трагические знаки искаженного мира. А неожиданно будто появившиеся мотивы сочельника, Рождества приобретают смысл очищения, преображения земли:

И поля, окропленные кровью,
Легкий снег запушит белизной.

В жизнеощущении молодого поэта созревали тревожные ноты, вызванные восприятием всеобщей механистичности и стихийности. В вечно круговом движении природы притаился неосмысленный людьми «танец» существования:

Танцуем легкий танец мы,
При свете ламп не видим тьмы.

Поэтому

...неизвестно,
Какие сны, закаты, города —
На смену этим бледным позолотам —
Какая ночь настанет навсегда.

В сборнике «Вереск» Г. Иванов неоднократно обращался к французской живописи XVI — начала XVIII в. — К. Лоррену, А. Ватто. Интерес к ним проистекал, видимо, от внутренней темы картин: в строгих пейзажах Лоррена открывались мечтательные настроения, за галантными сценами Ватто таились утонченные переживания. Иванов мастерски запечатлел иное, но по тому же принципу: за кажущимся благополучием — подстерегающую ночь, тьму. В бесстрастной земной красоте увидел мрачные предзнаменования: «*Все бездыханней, все желтей пустое небо*», на «*бледной коже*» пригорка «*след когтей отпламеневшего заката*». Выразительная зримость неведомой, сокрытой трагической сущности мира достигнута как-то особенно легко — соотношением с загадками изменчивой природы.

Разделяя многие творческие запросы Т. Готье, Г. Иванов в сходной с ним сфере нашел безрадостным предчувствиям спасительное «противоядие» в искусстве. Творчество заживляло душевные раны:

Слилась с действительностью легкая мечта.
Шум города затих. Тоски распались узы.
И чувствует душа прикосновенье музы.

Еще взволнованнее сказано о единственном рае — сердечной близости: любимые глаза — «*источник ясный*», над которым «*путник наклоняется страдой*». «Бесстрастный материал» (Готье) жизни преобразен в вечные духовные ценности мира. К молодому поэту пришла пора зрелости.

Общественная и творческая деятельность в эмиграции. В конце 1922 г. Иванов уехал в командировку за границу, но остался в эмиграции (сначала в Риме, Берлине, оконча-

тельно поселился в Париже). Последние годы жизни испытал нищету, с 1953 г. до смерти жил в доме для престарелых в Йере (юг Франции).

Г. Иванов активно участвовал в литературной деятельности парижского Русского зарубежья: систематически печатался в ведущих органах периодики, был президентом общества «Зеленая лампа», образованного Мережковскими, вместе с Н. Оцупом организовал журнал «Числа», возглавил так называемую «парижскую ноту» — группу своих соратников, провозгласивших отход от любых иллюзий, поиск «последней» простоты для выражения в литературе вечных тем. В эмиграции вышли в свет поэтические сборники Иванова: «Розы» (1931), «Отплытие на остров Цитеру: Избранные стихи, 1916—1936» (1937), «Портрет без сходства» (1950), «1943—1958. Стихи» (1958), а также циклы: «Дневник» (1953—1957), «Посмертный дневник» (1958—1961).

От поэзии Г. Иванова зарубежных лет исходит некая «двойная» магия — предельной щемящей искренности в авторском самопостижении и дерзкой иронии над миром. Но обе эти стихии лирики, со временем постоянно углубляясь, так слились между собой, что породили трагическую мудрость, как бы лишенную конкретных чувств (обреченности, отчаяния или жажды развенчания сущего). Редкий дар: жизнь автора в себе и над собой в текущей действительности и над нею — поражает и создает особую поэтику, где обильные сниженные реалии подняты до концептуального понятия, а извечные философские категории свободно «включены» в прозаические процессы.

Мотив гибели души в сборнике «Портрет без сходства». Устойчивым для лирики Иванова был мотив гибели души. Однако ее смерть названа *«жестокой, чистой, грозной, лучезарной»*, поскольку происходит *«над темным миром зла»*. *«Ежедневная жизни мука»* гонит страх от героя, говорящего себе: *«Ну и потерю душу, / Ну и не увижу свет»*. В скудной обыденности появляется желание: *«...В озере купаться / — Как светла вода! — / И не просыпаться / Больше никогда»*. Созревает убеждение: *«И в этом мире безобразном / Благообразно одинок»*. Никакого отстранения лирического «Я» от священных ценностей нет, напротив, они сохраняются смертью, одиночеством от растлевающего воздействия общих «законов» существования. Неизменностью этих законов объясняются признания, сделанные во множественном числе: *«Мы вымираем по порядку...»*

Широкое обобщение вымороченной реальности достигается блестящими оксюморонами: «*И попережку дышим мы / То затхлым воздухом свободы, / То вольным холодом тюрьмы*». И все-таки даже в «*тумане скуки и непонимания*» ощутимо проявлена самоирония слабого человека, желающего стать «*роком не отмеченным*», «*щеткой вымытым*», «*первым встречным-поперечным*», чувствующего себя «*со всякой сволочью на „ты“*». Поток заштампованных, пошлых оборотов речи играет здесь разоблачительную роль.

Лирический герой Г. Иванова мертвящими путами связан с окружающим его застоём. Эта линия судьбы получает многочисленные разветвления и смелые образные вариации своего воплощения. Но внутренне герой свободен, так как сознательно преодолевает зависимость от скудного, скучного мира, вплоть до ухода из жизни. Такое двуначалие духовного состояния обусловило неординарное решение вечных философских проблем. Убежденно были отвергнуты и саркастически высмеяны абсолютизированные, не совместимые с современностью представления о добре, красоте, любви (поэта ошибочно упрекали в жестокости всеотрицания). Но нет и следа холодного скепсиса в творчестве Иванова.

Идет напряженный и перспективный поиск сокрытых в тайниках души подлинных зерен истины.

Образ родины («Портрет без сходства», «1943—1958. Стихи»). Может показаться, что Иванов отрицал присущую большинству эмигрантов ностальгию по родине, о которой сказал (и не раз):

Хоть поскучать бы... Но я не скучаю,
Жизнь потерял, а покой берегу.
Письма от мертвых друзей получаю
И, прочитав, с облегчением рву...

Позиция лирического героя, оказавшегося в «*европейской*» стихии, кружащегося «*в вальсе загробном на эмигрантском балу*» (!), никак не просветляется взглядом на исторический путь России, где «*ничему не возродиться / Ни под серпом, ни под орлом*». В этой области Г. Иванов вновь отделяется от большинства своих зарубежных русских знакомых.

Вместе с тем в поэзии этого утонченного художника едва ли не ведущим лейтмотивом становится раскрытие неколе-

бимого, осмысленного, чаще подсознательного, единения с родной стихией, отчей землей: с «*плещущейся где-то Невой*», с поющей «*петербургской вьюгой*», с «*чахлым ельником, Балтийским морем, тишиной, пустотой*». Дорогие реалии щедро «*рассыпаны*» по строкам и почти всегда обращены к скромной, порой суровой атмосфере. И отпадает всякая необходимость в громких словах, связь с Россией воплощена как основа жизни, «корни» души.

Своеобразно, по-ивановски определено возможное сближение с далекой Россией, о которой все уже забыто, после свидания с родным по духу ее обитателем:

Русский он по сердцу, русский по уму,
Если я с ним встречу, я его пойму.
Сразу с полуслова... И тогда начну
Различать в тумане и его страну.

Очень глубокая, мудрая мысль о надисторических, надсоциальных связях людей одного истока, одного внутреннего уклада. Память о северном пейзаже — частное проявление таких уз.

Значение поэзии А. Блока для творчества Г. Иванова: мотив возрожденной любви. В поздней лирике Иванова, исходя отсюда же, крепнет тема русской культуры. Реминисценции из Лермонтова, Врубеля, Анненского, Мандельштама, Ахматовой, Гумилева и прямая апелляция к их образу, опыту составляют определенную область «*родной стихии*». Так донесены незабвенные и теперь переосмысленные детали прошлого, отголоски былых споров. В ряду священных имен современников особенно выделяется одно — А. Блока. С юных лет вращаясь в кругу единомышленников Н. Гумилева, разделяя их критический взгляд на символизм, Иванов стал в эмигрантском далеке взволнованным почитателем создателя «Кармен», своеобразным продолжателем многих мучительных его раздумий. Спустя годы после смерти Блока младший поэт создал незабываемые образы:

И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой.
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

Свободно варьируются блоковские мотивы «*музыки, что жизнь мою сожгла*», «*муки и музыки земли*», «*земли под*

вьюгой», северных болот, хотя с явным нарастанием болезненных, предсмертных настроений.

Особенно показательно восприятие Ивановым ведущей темы блоковского цикла «Кармен». В переключке с ним выражено представление о таинственной женщине — любви — жизни в стихах, обращенных к жене — Ирине Одоевцевой:

Вся сиянье, вся непостоянство,
Как осколок погибшей звезды,—
Ты заброшена в наше пространство,
Где тебе даже звезды чужды.
И летишь — в никуда, ниоткуда.

Иванова часто упрекали в нигилистическом отношении к высшим ценностям — творчеству, любви. Действительно, суровые ноты прорывались: «*поэзия: искусственная поза*»; «*я просто хлороформирую поэзией свое сознание*»; «*перестало сердце биться, сердце биться перестало*»; «*грустить ни о ком, мечтать ни о чем*»; «*цена счастья — волны горя, над могилами крапива, штора на твоём окне*». Но так же, как Блок, Иванов находил какие-то совершенно новые оттенки неумирающей или возрождающей силы высокого чувства, магического Слова.

С мастерством оксюморонной образности и афористичности донес поэт свою победу над душевными сомнениями даже в обстановке «*мирового безобразия*». Любовь продолжала дарить непредвиденные открытия:

Но люблю тебя, как прежде,
Может быть, еще нежней,
Бессердечней, безнадежней
В пустоте, в тумане дней.

А искусство позволяло сохранить нестойкую, ускользающую красоту:

Там рифма заблестит,
Коснется тленного цветка
И в вечность превратит.

Г. Иванов оставил мемуары «Петербургские зимы» (1928), очерки и рассказы о пред- и послереволюционном времени. В них немало место отведено А. Блоку. О нем мемуарист сказал: «Искал не счастья, а правды». Эту оценку можно отнести и к самому Г. Иванову, добавив, что он, как и Блок, нашел искомое.

Н. Бердяев назвал поэзию начала XX в. «своеобразным русским романтизмом». С. Маковский отметил такие ее черты, тоже романтического свойства: «мятежная, богищущая, бредящая красотой». Поэты разной эстетической ориентации поистине сближались в своем романтическом мироощущении — одинокой, мятежной, бредящей мечтой личности, исполненной глубоких переживаний. Родило и обусловленное порубежным временем волевоe стремление к преобразению скудной действительности, к духовной гармонии (равной самой природе), искусству, созидающему идеальную культуру. Классический образ самоуглубленного, отрешенного 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

«Грезы искусства» и «голос города» в поэзии В. Брюсова

Принцип «одухотворенной предметности» И. Анненского

Романтический идеал Н. Гумилева

Образ «вселенской души» в лирике И. Северянина



1. Как раскрыта тема города в поэзии В. Брюсова?
2. Что характерно для отношения Бальмонта к революции и эмиграции?
3. Какими чувствами наполнена «Поэма о России» — цикл «В раздвинутой Дали»?
4. Каковы переживания лирического героя цикла «В раздвинутой Дали» и в книге «Светослужение»?
5. Определите мотив искания лирического героя в цикле «В раздвинутой Дали».

6. Выделите и раскройте значение противоположных образов в лирике Бальмонта: жизнь — смерть, свет — тьма, золотой путь — бездорожье.

*7. В чем своеобразие образа природы в поэзии К. Бальмонта и Ф. Сологуба?

*8. Что характеризует лирического героя сборника А. Белого «Пепел»?

9. Как проявился идеал Н. Гумилева в его цикле «Капитаны»?

10. Какие этапы своего творческого пути отразил Гумилев в стихотворении «Память»?

11. Как нужно понимать образ «вселенской души» И. Северянина?

12. В чем состоит противоположность названия смыслу сборника В. Ходасевича «Счастливый домик»?

13. Как преодолеваются противоречия личности его поэтической книги «Путем Зерна»?

14. Каково своеобразие содержания и образного строя авторской исповеди в сборнике В. Ходасевича «Тяжелая лира»?

15. Как выражается трагическое мироощущение поэта в цикле «Европейская ночь»?

16. Найдите и объясните особенности образов: духовного состояния, сатирического и иронического развенчания мира («Тяжелая лира» и «Европейская ночь»).

17. Как проявился мотив противоречий в ранней лирике Георгия Иванова?

18. Чем объясняется трагическое состояние лирического героя?

19. В чем выразилось своеобразие любви к Родине в лирике поэта?

*20. Каковы истоки и особенности мотива возрожденной любви в произведениях Г. Иванова?

Задания для самостоятельного анализа текста

1. Выберите из сборника К. Бальмонта «Будем как солнце» ряд образов огня, солнца и объясните их символический смысл.

2. Раскройте образное воплощение противоречий города в стихотворении В. Брюсова «Городу».

*3. Отберите из сборника А. Белого стихотворения, посвященные России, и определите отношение к ней автора.

4. Найдите в тексте второго стихотворения из цикла Н. Гумилева «Капитаны» образы, связывающие мотивы путешествий и творческого поиска.

*5. Выпишите из стихотворения Гумилева «Лес» реальные и фантастические образы, объяснив особенности ассоциативного мышления автора.

*6. Найдите в сборнике И. Северянина «Громокипящий кубок» несколько неологизмов, определив их происхождение и роль в тексте.



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. трехтомник долгое время был библиографической редкостью. Теперь читателю возвращен увлекательный мир жизни широкого круга художников, литературных исканий различных направлений, сама атмосфера сложного и волнующего времени.

Гумилев 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. Гумилева, с его восприятием наследия символизма и принципами развития новой поэзии.

Гумилев Н. Стихи. Поэмы.— Тбилиси, 1988.

В этой книге В. К. Лукницкая опубликовала «Материалы к биографии Н. Гумилева», собранные ее мужем П. Н. Лукницким. Родители, семья, многие друзья поэта, его отношения с деятелями литературы — все оживает в конкретных событиях, лицах, переживаниях.

Гумилев Н. Избранное / Сост. И. А. Панкеев.— М., 1990.

Взволнованным восприятием поэзии Н. Гумилева, интересом к трагическим поворотам его судьбы, к роли в ней тех или иных писателей и критиков интересна статья Ивана Панкеева «Посредине странствия земного».

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 найдет сведения о всех прозаиках и поэтах первой волны эмиграции. В каждом из разделов подробно анализируется своеобразие творческой манеры художников слова.

Витковский Е. «Жизнь, которая мне снилась...» // Георгий Иванов // Собр. соч.: В 3 т.— М., 1994.— Т. 1.

Автор знакомит с основными вехами жизни и творчества Георгия Иванова, обращает внимание на лирический талант поэта.

Иванов Георгий. Стихотворения. Третий Рим. Роман. Петербургские зимы. Мемуары. Китайские тени. Литературные портреты / Сост., послеслов., коммент. Н. А. Богомолова.— М., 1992.

В послесловии к книге Н. А. Богомолов подробно прослеживает этапы творчества поэта Серебряного века, предлагает текстуальный анализ его произведений.

Иванов Г. Мемуары и рассказы / Сост. В. Крейд.— М., 1992.

В книге предлагается сборник малоизвестных произведений Г. Иванова — беллетризованных мемуаров о Серебряном веке русской литературы.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868—1936)

Ранние годы. Алексей Максимович Пешков (М. Горький — псевдоним) родился в Нижнем Новгороде 16 (28) марта 1868 г. Отец, столяр-краснодеревщик, ставший управляющим пароходной 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 ребенку было очень нелегко. Спасали его деятельная, одаренная натура и любовь бабушки. Шести лет Алеша под руководством деда освоил церковно-славянскую грамоту, затем гражданскую печать. Обучался два года в слободском училище, 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 чертежника-подрядчика В. Сергеева, посудником на пароходах, учеником иконописной мастерской, десятником на ярмарочных постройках, статистом в театре. И очень много с жадностью читал, сначала «все, 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 по-

денщиком, чернорабочим, грузчиком, подручным пекаря. В Казани познакомился со студентами, бывал на их сходках, сблизился с народнически настроенной интеллигенцией, читал запрещенную 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 Ромася юноша отправился на Каспий, работал там на рыболовных промыслах.

Пережитое за все эти годы породило позже автобиографическую прозу М. Горького; повести о первых трех 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 черную работу, потом был писмоводителем 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» принес автору широкую известность. В 1898 г. Горький издал в Петербурге два тома «Очерков и рассказов», в следующем году — три книги под тем же названием. Четырехтомное

собрание сочинений «Рассказы» вышло в 1900 г. К писателю пришла подлинная слава.

Популярность Горького имела и оборотную сторону. Социологическая критика низвела его реалистическую прозу до разоблачения собственнического мира, а романтике приписала призыв к революционной борьбе. При таком искаженном 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 двуначалию души, переплетению живых и мертвых 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 напряженнее 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 возникали 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 этих горьковских сказаний можно лишь в их соотнесении с реалистическими рассказами. Романтический герой оказывается включенным в среду ограничен-

ных (как в жизни), а то и просто жестоких, злых соплеменников. Но чем более безрадостно, тускло существование, тем сильнее потребность яркого, неведомого. В романтических образах воплощены в бесконечно усиленном варианте горькие наблюдения писателя противоречий человеческой души и мечта о красоте.

Народная мудрость обращена к явлению, глубоко волновавшему писателя. Макар Чудра (из одноименного 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 все 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 90-х гг., опубли. в 1917 г.) несет в своем сердце «нездешнюю силу» и «нездешний свет». Всюду скучной повседневности противостоят редкой энергии душевные порывы. Чудра так завершает свой сказ: «...иди своим путем, не сворачивая в сторону. Прямо и иди. Может, и не загинешь даром».

Воспев яркую личность, следующую своим путем, 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, одухотворенным 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» лишен 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, кто «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 темным лесом, откуда «смотрело на идущих что-то страшное, темное и холодное». Светлое чувство Данко было рождено глубокой тоской при виде соплеменников, утративших человеческий облик. И сердце героя загорелось и сторело, чтобы рассеять тьму не только лесную, но прежде всего душевную. Печален заключительный акцент: спасенные 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 двух легендарных частях и воспоминаниях женщины о возлюбленных ее молодости доносит 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 остается неосуществленной, 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: «Все 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». Неостано-

вимый, постоянно обогащающийся в мире разлив светлых дум, смелой мечты и есть противоядие скудному существованию.

Эта мысль развита в других произведениях. Сокол («Песня о Соколе»)¹ живет идеалом взлета, близости к небу: «Я знаю счастье. Я храбро бился! Я видел небо...»; «О, если б в небо хоть раз подняться!» Ужу высота не нужна и опасна: «Там 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 темно-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 нем сохранилась священная память. Горьким романтически опозитизирована вечная в сознании поколений жизнь возвышенных человеческих устремлений. Величественный духовный опыт, сливающийся с красотой вселенной, — главная, внутренняя тема рожденных 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 ее 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 отождествлен с могучей природной стихией: «ветер тучи собирает» — гордая птица «взмывает к тучам»; «гром грохочет» — она «стрелой пронзает тучи»; «море ловит стрелы молний» — Буревестник зовет 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,

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.

чинимые скучными, ожиревшими обитателями спокойных вод, оказались преодоленными. Чайки «прячут ужас», гагар «гром ударов пугает», «глупый пингвин робко прячет тело жирное в утесах». Клич: «Пусть сильнее грянет буря!» — передает, 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 ее смысл восходил к нравственному здоровью, яркой, полнокровной жизни человека. В подавляющем большинстве горьковским героям все-таки не свойственна цельность мироощущения. Но естественная его потребность, причины разочарования были воплощены так, что в центре внимания оказалась драма личности, достоянием 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. Все 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 расцветающего 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 идет к более глубоким, пока не улавливается нечто основное. Передано «приближение» Фомы к людям, пробуждающим его острый интерес: Я. Маякину, его дочери Любе, утонченной 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 внутреннее состояние тех, кто ее претерпевает. Он мучительно наблюдает горькое для самой Медынской внутреннее ее 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 «еще что-то» — рок, судьба. Но затем все настойчивее объединяет «тяжелое недоумение» перед происходящим с тем, что некому сказать: «Братцы, помогите! Жить не могу»; что он сам даже «думать не умеет».

Тягостная попытка решить: «Зачем живем?» — остается без ответа. Потрясения одной души среди других, пораженных непонятными недугами, воплотил роман. Тем не менее как страстно желанные были освещены нетленные ценности: любовь, дружба, просветленная 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 влюблен 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. Соловьева. 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 пестрого людского потока обусловила поиск формы ее художественного запечатления.

«На дне»

Чеховская традиция в драматургии Горького. Оригинально сказал Горький о новаторстве Чехова, который «убивал реализм» (традиционной драмы), поднимая образы до «одухотворенного символа». Так был определен отход автора «Чайки» от острого столкновения характеров, от напряженной 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 утонченных настроений, переживаний. У Горького — столкновение неоднородных мироощущений, то самое «брожение» мысли, которое наблюдал Горький в реальности. Одна за другой появляются его 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 темной, грязной ночлежки.

Окончательное свое 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: «...все слиняло, один голый человек остался». Из-за «облинялости», утраты прежнего положения герои драмы действительно обходят частности и тяготеют к каким-то общечеловеческим понятиям. В таком варианте зримо проступает внутреннее состояние личности. «Темное 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 разобщенный, стихийный мир в драме Горького приобрела редкие масштабы и убедительность воплощения. Автор передал устойчивость и предельность взаимоотношения постояльцев Костылева в оригинальной форме «полилога». В I акте говорят все персонажи, но каждый, почти не слушая других, — о своем. Автором подчеркнута непрерывность подобного «общения». Квашня (с ее реплики начинается пьеса) продолжает начатый за сценой спор с Клецом. 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 Костылева: «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.

Роль Луки в таком исходе очень значительна. Умный, знающий старик равнодушно смотрит на свое 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, Актера его не трогают. Тем не менее Горький вовсе не ограничил происходящее влиянием Луки.

Писатель, не менее чем человеческое разобщение, не приемлет наивную веру в чудо. Именно чудесное мнится Пеплу и Наташе в некоей «праведной земле» Сибири; актеру — в мраморной лечебнице; Клецу — в честном труде; Насте — в любовном счастье. Речи Луки потому и подейст-

¹ *Полилог* — форма речевой организации в драме; в противовес диалогу и монологу полилог — совмещение реплик всех участников сцены.

вовали, что упали на плодотворную почву тайно взлелеянных иллюзий.

Атмосфера II и III актов другая по сравнению с 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...» Актер 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» — ушел от преступления и навечно остался в кругу пропойц и шулеров. Сатин, вспоминая свое прошлое, сурово утверждает: «После тюрьмы нету хода». А Клещ с болью признается: «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 с редкой обнаженностью.

Круг существования будто замкнулся: от равнодушия — к недостижимой мечте, от нее — 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 все-таки происходит нечто совершенно новое — начинается брожение ранее сонной мысли босяков. Настя и Актер 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: «Все — в человеке, все для человека». Рассуждения Сатина вряд ли повторятся, жизнь несчастных не изменится (автор далек от любого приукрашивания). Но полет мысли Сатина завораживает слушателей. Впервые они вдруг чувствуют себя малой частицей

большого мира. Актер потому и не выдерживает своей обреченности, 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 Актера 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 укрупнила 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 про-

летариата 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 придет к наиболее полному и глубокому сознанию своего личного человеческого достоинства».

Роман «Мать». В поисках нравственной ценности революции. Горьким владела трудноосуществимая максималистская мечта о полном духовном преображении мира. Не лишённые наивности упования набросили налет идеализации на образы революционеров в пьесе «Враги» (1906), романе «Мать» (1906).

О романе «Мать» автор писал своей первой жене Е. П. Пешковой: Ниловна «обрисует весь мировой процесс, как шествие детей к правде. Детей, ты это пойми! В этом страшное усиление мировой трагедии». Материнская боль за страждущих юных мечтателей окрасила многие страницы повествования огненным чувством. И сам образ Ниловны приобрел эмоциональную наполненность и подвижность.

Смысл духовного преобразования человека. Сначала Власовой владело мрачное наблюдение: миром правит ненависть. Преодоление такого взгляда немало определяет психологическое действие романа. Победа чувства любви становится перспективой совершенных человеческих отношений вообще. Находка не раз высказывает священное для себя убеждение: «Растет новое сердце... новое сердце в жизни растет». «Дети мира» вызывают восхищение Ниловны: «Все они — чисто любят! Веруют!» Многообразные переживания любви, веры в ее победу, обогащаясь, создают поэтический лейтмотив повествования, объясняя символику названия — «Мать».

У тех же истоков складываются, к сожалению, и весьма неестественные, надуманные ситуации. Во всех сложных событиях (речь идет о слиянии и нравственном росте рабочих, крестьян, интеллигенции) спасают одни самоотверженные чувства. «Обилие любви, так поздно разбуженной в груди», помогает Ниловне увидеть в Находке, Наташе дорогих сердцу детей, сблизиться с крестьянами Степаном, Татьяной, Петром. В общении с замкнутой Софьей Власовой уда-

ется «перелить в эту суровую душу огонь свой». Сама Софья начинает испытывать в разговоре с деревенскими парнями «всех объединяющее чувство» теплого доверия. Сашенька, дворянка по происхождению, воспринимает как личное счастье собственное влияние на «грубого и темного» рабочего Весовщикова. Беспрепятственно утверждаются небывалые узы родства: «Вдруг люди стали родными», — говорит Ниловна.

Политические конфликты не решались столь мгновенно и благостно. Писатель, мечтая о возрождении «разрушенного мира» (определение Павла Власова), откровенно и отвлеченно конструировал ультрагармонические основы жизни, которые, следует заметить, не сложились и не смогли сложиться в реальности.

Нравственный конфликт в стане революции. Немудрено, что самые интересные страницы романа обращены к противоположным этому идеалу явлениям. Ищущий «мужицкую правду» Рыбин укоряет Павла: «Надо в сердце, в самую глубину искру бросить. Не возьмешь разумом...» Павел не согласен: «Только разум освободит человека...» Оба правы и не правы. Союза интеллекта и чувства у них нет. Находка осуждающе называет Власова «железным человеком», Павел действительно избирает опасную «героическую позу», причиняя боль и Ниловне, и любимой им Сашеньке. Ложный аскетизм мешает раскрыться душе самого Власова.

Герои Горького верят, что наступит время, когда «люди станут любоваться друг другом». А пока совесть мучает Находку: он не остановил убийство предателя Исяя. Павел реагирует своеобразно: «Не хочешь, а — бей! <...> Полиция, жандармы, шпионы — все это наши враги, — а все они такие же люди, как мы...» Достойный внимания вопрос: как быть с человеком в кровавой борьбе, как достичь равного нравственного очищения всех участников? Горький прямо противоположно социал-демократической позиции подходит к трагической революционной ситуации. Укоры совести Власова, Находки перерастают в сложные этические раздумья о судьбе людской. В речи на суде Павел частично объясняет «обновление жизни» способностью увлечь «за собой все лучшее, все духовно здоровое».

Горький в эмиграции. Роман «Мать» Горький закончил в Италии. В марте 1906 г. он 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, человечьей» духовной энергии, равной божественному чуду.

Раздумья о судьбах России. Творческие поиски, в результате которых появился роман «Мать», ощутимо сказались на дальнейшем пути писателя. Правда, надуманное прогнозирование жизни было полностью оттеснено вниманием к пестрой отечественной действительности. Началось осмысление реальных истоков, которые породили «разрушенный мир». В феврале 1912 г. Горький писал о России: «Очень пора и надобно ее 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. Алеше Пешкову, герою автобиографического цикла, необходимо понять несовершенный мир «изнутри». Мальчик поставлен перед вопросами отнюдь не «розового» содержания. Сочетание детски обостренного восприятия с серьезностью жизненных запросов дает интересный эффект. Художник пытливыми глазами мальчика как бы заново открывает его окружение, мир в целом.

Постепенно, с потерями и обидами, Алеша начинает понимать правду и ложь, красоту и уродство. А выросший Пешков, вспоминая о далеких годах, ведет счет 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 пестрой, 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 Алеше. 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 «мед своих знаний».

В мещанском поведении матери чертежника, в подлогах полового на пароходе ощущается их душевное опустошение. И это вызывает болезненные переживания, но будит мысль мальчика. От ожесточившихся людей Алеша нередко слышит разумные суждения — деда Каширина, дяди Якова, Жихарева... А при последней встрече с дядей Яковом просто поражен его пониманием человеческих несчастий. В озлобленных натурах подавлены достойные стремления.

С другой стороны, теплые человеческие сердца не избегают обидной слабости. Именно это печальное явление наблюдает Алеша 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, пронесшей темную, 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 Алешы, 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 Алешу «неуязвимым для многого» и пробудила интерес к думающей интеллигенции (отчиму Максиму). Но Пешков так и не нашел 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 зерна «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 ее противоречия. Отстаивая прежний идеал новой культуры, Горький обрушился на разгулявшуюся анархию — истребление «трудовой энергии на убийства и разрушения», приводя устрашающие факты. Сарказмом были заклеены власти, иронически именуемые «социальных дел мастерами». Главное обвинение направлено на их неспособность «оздоровить больную волю» восставших. Причина раскрыта впечатляюще: «г. г. комиссары бьют с размаха, не разбирая, кто является противником только их безумств, кто является принципиальным врагом революции». Происходящее привело автора к беспелляционному выводу: «практический максимализм анархокоммунистов и фантазеров из Смольного пагубен для России».

Гневному осуждению подвергалась взбунтовавшаяся, покрывшая землю трупами и руинами масса. Причем автор заподозрил источник беды в свойствах национальной психологии. На этой основе возникло твердое убеждение: «В со-

временных 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 ее 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. Гумилев. Большевицкие 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 оговоренных оставались без ответа. Возмущенный 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 все-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), четырехтомная эпопея «Жизнь Клима Самгина», не завершенная 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.

«Дело Артамоновых» — обогащение романной формы. Роман обычно рассматривался как история зарождения, процветания и гибели русского капитализма. В нем действительно отражена постепенная нравственная деградация рода фабрикантов Артамоновых. Но примитивно-классовый подход начисто отсутствует. Горького увлекла вечная проблема творческого труда.

Глава семьи Илья Артамонов, разбогатевший нечистым путем, деньги пустил на строительство и организацию мануфактурного производства. Обуреваемый планами его создания, жадной участью в общей работе, он живет напряженной внутренней жизнью. Его порывы, чувства, при полном равнодушии к моральным принципам, сильны и самобытны. Сын Ильи Петр, племянник Алексей оказываются невольниками воли хозяина, обреченного на служение прибыли. У Петра рождается страх перед фабрикой, болезненное ощущение одиночества; Алексей, напротив, наслаждается властью, ее приумножением. В любом случае человеческие способности меркнут. Внук Артамонова-старшего Яков, владелец огромного состояния, окончательно отлучен от трудовых обязанностей. Бездумное расхищение богатства приводит его к полному опустошению, делает игрушкой случая.

В романе воссоздана яркая картина русской жизни рубежа веков, отношений в городе, на предприятии, в семье. Психологически глубоко раскрыты сложные душевные метаморфозы большого круга героев. Весь этот многогранный мир внутренне организован авторскими раздумьями о разрушительной стихии «машинной» цивилизации, неостановимом расточении духовной культуры, гибели личности. Активная и мучительная реакция писателя на трагический для страны процесс, мечта о творчестве новых форм общественного и индивидуального бытия на редкость актуальны для нашей современности.

«Жизнь Клима Самгина» — образное воплощение истории. Талант Горького в полную меру проявился в «Жизни Клима Самгина», где, по авторскому определению, воспроизведена история русской интеллигенции за 40 лет. Роман поистине поражает масштабностью и динамизмом изобра-

женных явлений и событий: сменой эпох, стремительным развитием идейно-философских, эстетических течений, «диалектикой души» бесчисленных героев. Самым большим художественным достижением стало проникновение в напряженные процессы человеческой психологии, рожденные историческими событиями на рубеже двух веков. Думается, эти открытия Горького не утратили своего значения для любого времени.

Писатель работал над «Жизнью Клима Самгина» свыше десяти лет. 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 преобразении Человека

Ритмическая организация романтической прозы
Внутреннее действие и полилог в пьесе «На дне»
Новаторство автобиографического жанра прозы
Психологическое осмысление исторического развития России

- ?** 1. В чем состоит внутренняя связь между реалистическими и романтическими произведениями Горького 1890-х гг.?
2. Как изменяется мироощущение героев пьесы «На дне» на протяжении четырех актов?
3. Почему «На дне» называют социально-философской драмой?
4. Каковы отношения Ниловны с интеллигентами Наташей, Софьей, Сашенькой, Николаем Ивановичем?
5. Проследите, как писатель показывает воскрешение внутреннего мира Ниловны?
6. В чем своеобразие жизненной позиции Алеши Пешкова («Детство», «В людях»)?
- *7. Каковы причины сосуществования реалистической и романтической прозы 1890-х гг.?
- *8. Как вы думаете, чем вызвано появление нового типа романтического героя (на примере 3—4 произведений)?

Задания для самостоятельного анализа текста

1. Найдите и объясните антиномичные образы-символы, проследите их развитие в рассказе «Старуха Изергиль».

2. Попробуйте определить философскую и эмоциональную окрашенность пейзажа в ряде романтических произведений: «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Немой».

3. Раскройте многозначность понятий «мать», «сын», «дети» в контексте повествования «Мать».

*4. Определите по тексту романа «Мать» употребление слов «мысль», «чувство», «разум», «сердце», их синонимов.

*5. Проследите роль лейтмотивов в драме «На дне».

*6. 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. Духовные противоречия героев романа «Мать».

3. Новаторство автобиографических повестей.

4. Новый тип романтического героя в ранних рассказах Горького.



Советуем прочитать

Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка.— М., 1988.

Понять наследие М. Горького возможно, лишь постигнув его личность и отношения с людьми. Незаменимую роль на этом пути выполняет 95-й том «Литературного наследства». Среди интересных материалов особое место занимает переписка Горького с известным беллетристом и журналистом А. В. Амфитеатовым, длившаяся с 1902 по 1919 г.

Не оставят читателя равнодушным и другие разделы книги. Живой голос Горького, его позиция в разных ситуациях литературного движения очень многое проясняют в творческой судьбе писателя.

Наследие М. Горького и современность.— М., 1988.

В книге широко представлены переписка М. Горького с современниками, воспоминания о пребывании писателя в Италии, а также статьи о первых литературных шагах писателя. Познакомившись с этой книгой, читатель откроет для себя новые страницы эпохи рубежа веков.

Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре.— М., 1990.

Книга познакомит читателей с циклом публицистических произведений М. Горького, которые до недавнего времени находились под строжайшим запретом.

Митин Генрих. Евангелие от Максима // Литература в школе. — 1989. — № 4.

Автор статьи решает задачу восстановления духовного содержания романа Горького «Мать», которое было утрачено в горьковедении в процессе бытования романа. Г. Митин рассматривает это произведение как попытку Горького создать своего рода христианское евангелие революционера.

Горький и его эпоха: Исследования и материалы. — М., 1989. — Вып. 1.

В книге опубликованы новые материалы из рукописного наследия М. Горького: статья «Все о том же» (1929), направленная на защиту советских писателей (Б. А. Пильняка и др.) от политических обвинителей, и переписка 20-х годов с И. Е. Вольновым, печатаются фельетоны из газеты «Нижегородский листок» (1898), принадлежность которых Горькому установлена только теперь.

Статьи сборника посвящены малоизвестным фактам биографии Горького, взаимоотношениям его с писателями Вяч. Ивановым, Ф. Сологубом, Н. Клюевым и др., с учеными, деятелями искусства.

Русская литература. XX век: Справочные материалы / Сост. Л. А. Смирнова. — М., 1995.

В книге предлагается новый подход к анализу произведений Горького, особенно его романа «Мать» и ранней прозы.

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.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК (1880—1921)

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. перешел 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 Соловьева». Это не выглядит неожиданным, потому что первые стихи юного поэта были отмечены влиянием Жуковского, Фета и Полонского, чьи традиции Соловьев 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 ученого, вскоре (1903) ставшей женой поэта. Уже в более ранних стихах, впоследствии объединенных Блоком под названием «Ante Lucem» («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, унижененьи,
Узрев на миг бессмертные черты,
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,
Тебя поет. Его не знаешь Ты...

(«Прозрачные, неведомые тени...»)

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд,
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.
(«Вхожу я в темные храмы...»)

В ту пору Блок настойчиво подчеркивал свою приверженность религиозной атмосфере «темных 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...»)

И 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,
Огнечерная туча идет.
Я пишу в моей келье Мадонну,
Я пишу — моя дума растет.

Вот я вычертил лик ее нежный,
Вот под кистью рука расцвела,
Вот сияют красой белоснежной
Два небесных, два легких крыла...

Огнечерные отсветы ярче
На суровом моем полотне...
Неотступная дума все жарче
Обнимает, прильнула ко мне...
(«Разлетясь 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 свое“»;

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 Соловьев 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 —
Все 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...»)

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. Соловьева, — Андреем Белым и Сергеем Михайловичем Соловьевым, племянником поэта-философа.

Символизм не отвергал повседневности, но стремился дознаться ее скрытого смысла. Мир и все в нем 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 всем уловил печать... Я вышел в ночь — узнать, понять далекий шорох, близкий ропот» — характерные в этом смысле строки стихов Блока.

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, трудно доступным для логического объяснения, «несказанным» (характерное, часто возникающее в стихах и письмах Блока

¹ Строки из стихотворения В. Соловьева «Зачем слова? В безбрежности лазурной...».

слово), но овеванным 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 Соловьева», а его книгу — программным произведением своего направления, его вершиной. В стихах Блока привлекала и формальная новизна — так называемые дольки, 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 «одинокчество», «лирическая уединенность», в атмосфере которых создавались «Стихи о Прекрасной Даме», уже начинали тяготить Блока. «Мы растем в тени, — писал он одному из близких друзей, Е. П. Иванову (28 июня 1904 г.), — и стебли, налившись, остались белыми. Наверное, пробьется когда-нибудь в нашу тень Солнце — и позеленеет».

Новое содержание сначала проникает в его поэзию, если воспользоваться собственными блоковскими словами, «окольными путями образов»:

Еще бледные зори на небе,
Далеко запекает петух.
На полях в созревающем хлебе
Червячок засветил и потух.

Потемнели ольховые ветки,
За рекой огонек замигал.
Сквозь туман чародейный и редкий
Невидимкой табун проскакал.

...И качаются серые сучья,
Словно руки и лица у них.

(«Еще бледные зори на небе...»)

В последних строчках уже словно предчувствуются своеобразные образы цикла «Пузыри земли» (1904—1905) — «болотные чертенятки», «твари весенние», «мохнатые, ма-

лые», 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 еще заметно противопоставлены друг другу:

Душа молчит. В холодном небе
Все те же звезды ей горят.
Кругом о злате иль о хлебе
Народы шумные кричат...
Она молчит, — и внемлет крикам,
И зрит далекие миры...
(«Душа молчит. В холодном небе...»)

Однако уже в последнем разделе книги возникают — пока еще смутные — образы тех, кто бьется и погибает из-за «хлеба»: мать-самоубийца («Из газет»), «нищие» рабочие с их «измученными спинами» («Фабрика»). У Блока постепенно вызревает мысль, отчетливо сформулированная им позже: «Одно только делает человека человеком: знание о социальном неравенстве» («Им нипочем, 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 по-

гребов...», «Сытые» и др.), придают его выходу из «лирической уединенности» 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. Соловьев, «вечная женственность ныне в теле нетленном на землю идет». Пьеса «Балаганчик» (1905) пронизана горькой иронией над несбыточными надеждами мистиков, изображенных в ней крайне язвительно, что вызвало ожесточенные 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 ее 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», обреченных «дышать стариной бездыханной», сонно окружая «королевну» — «некрасивую девушку с неприметным лицом». Прочь от этой «уснувшей дружины» зовет героя иная, настоящая жизнь:

Слышу, слышу сквозь сон
За стенами раскаты,
Отдаленные всплески,
Будто дальний прибой,
Будто голос из родины новой...

«Ночная Фиалка» не только перекликается с лирикой поэта этих лет («Осенняя воля»), но и предвещает мотивы и даже сюжеты таких будущих созданий поэта, как пьеса «Песня Судьбы» (1908) и поэма «Соловьиный сад» (1915).

«Нечаянная Радость» (1907) — как назвал Блок свой второй сборник — это радость от встречи с жизнью, с миром во всем 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 мертвая 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 запечатленному в «осенней воле» («Выхожу я в путь, открытый взорам... Приюти ты в даях необъятных!»).

При этом «распахнувшийся» мир увиден поэтом в его драматических противоречиях, столкновениях противоположных сил. В поэзии Блока этих лет главенствует образ метели — символ стихии, с одной стороны, освободительной для человеческой души, но, с другой — сталкивающей ее 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 огнем крылатых глаз»), то нечто жестоко опустошающее душу: это «Снежная Дева» с «трехвенечной 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 «коклетничанья»

гибелью (об этом сказал он сам в письме Е. П. Иванову 15 ноября 1906 г.).

Крайняя напряженность 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 приемов Блока — метафора. Например, образ метели постоянно открывается новыми сторонами, порождая самые неожиданные ассоциации: «Рукавом моих метелей / Задушу. / Серебром моих веселий / Оглушу. / На воздушной карусели / Закружу. / Пряжей спутанной кудели / Обовью. / Легкой брагой снежных хмелей / Напою» («Ее 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 возраставшая слава, ни шумный ажиотаж вокруг постановки «Балаганчика», осуществленной В. Мейерхольдом в театре В. Комиссаржевской, ни богемное окружение, где, по свидетельству Н. Н. Волоховой, «к Блоку тянулось много грязных рук, многим почему-то хотелось утянуть его в трясины», — ничто не мешало поэту очень трезво оценивать сделанное и внимательно присматриваться к писателям совсем иных творческих направлений. Если среди символистов преобладало высокомерное отношение к М. Горькому и другим демократическим авторам, группировавшимся вокруг сборников «Знания», то Блок в статье

«О реалистах» (1907) с неподдельным интересом и сочувствием отозвался об этой литературе, в которой слышал «юношески страдальческий 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 избавиться, по его выражению, от «спертого воздуха» «келий» и его убежденности в невозможности «войти в широкие врата вечных идеалов, минуя узкие двери тяжелого и черного труда».

Праздное существование «сытых» охарактеризовано в цикле блоковских стихов «Вольные мысли» (1907) с крайней резкостью:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад.
Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый 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 все 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, несешься?»), здесь трагически переосмысляются: «Что, если тройка... *летит прямо на нас?*.. Над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта».

В предвидении будущего поэт все внимательнее вглядывался в прошлое страны, «слушал подземную музыку русской истории», по выражению О. Мандельштама. К «симво-

лическим событиям русской истории», по мнению Блока, относилась знаменитая Куликовская битва. Настойчивое 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. Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.
О, Русь моя! Жена моя!

*(«Река раскинулась. Течет,
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 несем»:

Развязаны дикие страсти
Под игом ущербной луны.

...Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем...

(«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 черт ногу сломит!» Действительно, у него обе эти темы сливаются воедино, «химически», как выразился впоследствии Николай Гумилев, говоря о блоковских стихах. Например, центральное стихотворение цикла — «В ночь, когда Мамай залег

с ордою...» — обращено к некоей женской тени, в которой равно угадывается и божественное видение перед битвой, и встающая в памяти война 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 моем плече.

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 идет 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 ее 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 трех поколений сряду и в связи с историей русской, — этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображен в современном типе своем иначе, как в несколько мизантропическом, уединенном 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. Еще далее — и исчезнет даже и этот внук-мизантроп...»

Наиболее яркий образ незавершенной 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 рев 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 взлет 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 все убыстряющегося исторического потока начинают ощущаться уже и в судьбе изображенной 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 своем 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 напряжен,
Как будто в нем — полет 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 «Мусагет» 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., привел «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 Гумилев, «придает 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 ее реакции).

«**Страшный мир**», как назван один из важнейших циклов поэта, — это не только окружающая «объективная» реальность, отобразившаяся 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, обращаясь и на самого себя, поколику в его собственную натуру вьелась 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 нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!
(«Черный ворон в сумраке снежном...»)

Стихотворение «На островах» начинается полной поэзии картиной любовного свидания:

Вновь оснеженные колонны,
Елагин мост и два огня.
И голос женщины влюбленный.
И хруст песка и храп коня.

Но вскоре обнаруживается, что и любовь «обезображена», подлинное чувство подменено «обрядом», низведенным почти до автоматизма, холодного расчета:

...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: «Желтый Зимний Закат За окном... на каЗнь осужденных поведут на Закате таком... Только губы с Запекшейся 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 своем 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 безнадежности, 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 незавершенной статье. Облик России, картины родной земли, при первых обращениях поэта к этой теме еще не лишены налета стилизации («Русь»), становятся все более выразительными, проникновенными, лаконично простыми:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы 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 чем звенит, о чем, о чем... И низких нищих деревень не счесть, не смерить оком... О, нищая моя страна... О, бедная моя жена...»

Родина все теснее связывается в восприятии поэта с драматическими судьбами людей и его самого.

Россия-мать, как птица, тужит
О детях; но ее судьба,
Чтоб их терзали ястреба,—

предсказывается в первой же главе «Возмездия» судьба героев поэмы, а вся Россия уподоблена спящей красавице, околдованной темной силой:

Она казалась полной сил,
Которые рукой железной
Зажаты в узел бесполезный...

Трагически завершается подобный узел в судьбе 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 ее тупиками и резкими социальными контрастами:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

В какой-то мере с гибелью безвестной самоубийцы перекликается и, казалось бы, бесконечно далекая от нее судьба знаменитой актрисы, которую, по убеждению Блока, тоже окружало равнодушие («Пришла порою полуночной на крайний полюс, в мертвый край... Но было тихо в нашем склепе...»):

Что́ в ней рыдало? Что́ боролось?
Чего она ждала от нас?
Не знаем. Умер внешний голос,
Погасли звезды синих глаз.

(«На смерть Комиссаржевской»)

При этом образ самой родины у Блока совсем не идиличен. Россия, народ воспринимаются им как могучая, богатая жизненными силами, но и загадочная стихия, таящая в себе самые разные возможности. «Голос черни многострунный», который упомянут 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. Ее черты до крайности противоречивы: «Дико глядится лицо онемелое, очи татарские мечут огни» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»). В ее 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».

«Соловьиный сад». Соблазн благополучного существования, покоя, уюта, личного счастья в пору, когда революционная, сулившая освобождение «буря» миновала и опять «мужик поплелся бороздою сырой и черной», страстно отвергается Блоком («Так. Буря этих лет прошла...», «Да. Так диктует вдохновенье...» 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 посвященного актрисе цикла стихов «Кармен» (1914), поначалу рисуется идиллия: в соловьином саду, куда «не доносятся жизни проклятья», герой, дотоле занятый тяжелым, 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 ее простоте и даже подчеркнутой 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 остается 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 ее свидетельству, эта книга была подарена ей с надписью: «Той, которая поет в соловьином саду»): «...искусство там, где есть ущерб, потеря, страдание, холод. Эта мысль стережет всегда и мучает всегда, кроме коротких минут, когда я умею в Вас погрузиться и забыть все — до последней мысли». (Снова тема, возникшая еще в давних стихах: «И обреченных вереница передо мной всегда стоит».)

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 несет 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:

Вот — свершилось.
Весь мир одичал, и окрест
Ни один не мерцает маяк.
*(«Ты твердишь, что я холоден,
замкнут и сух...»)*

А вблизи — все 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 все хорошо, когда наша родина, может быть, на краю гибели, когда социальный вопрос так обострен во всем 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,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

Оказавшись на военной службе, в инженерно-строительной дружине, Блок стихов больше не писал.

Февральскую революцию он встретил восторженно и, вскоре вернувшись в Петроград, принял активное участие в работе Чрезвычайной комиссии, созданной для расследования деятельности бывших царских министров и сановников. В результате им был написан очерк «Последние дни старого режима» (1919), при отдельном издании получивший название «Последние дни императорской власти» (1921), который был выдержан в строго документальном тоне.

Робость и непоследовательность политики Временного правительства глубоко разочаровали Блока, и Октябрьский переворот он поначалу принял как долгожданное осуществление своих «революционных предчувствий», о которых говорится в предисловии к поэме «Возмездие».

«Двенадцать»

Отношение Блока к революции — сложный комплекс мыслей и чувств, надежд и тревог. Когда после появления статьи «Интеллигенция и Революция» (1918) поэта иронически именовали «кающимся баринком», 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“... Все 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, — постой, 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 «Вишневом 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 умонастроение 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» все явственнее приобретают символический смысл этого «многопенного вала», стихии, разгулявшейся «на всем 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 ощутим и в поэме.

К «старой половине», изображенной в первой главе, а затем почти целиком «истаявшей» или сметенной «ветром» — историей, Блок относится с такой же недоброй насмешкой, как и красногвардейцы («Что нынче невеселый, товарищ поп?» и т. п.). Однако и «новую» поэт не идеализирует. Двенадцать красногвардейцев сродни тем, кто, как было сказано еще в блоковских стихах 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» избилуют грубым просторечием и руганью, мысли и побуждения нередко низменны: не без зависти говорят двенадцать о своем былом 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 Катьки 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 ее *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 Маслово́й).

Петруха не только обрисован подробнее всех остальных героев, но в его страдальческих признаниях, в оплакивании Катюшки 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 темную и заблудшую душу русской разиновщины».

Однако замысел Блока был еще более смелым, можно сказать, отчаянно-дерзким. В той же, еще 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 привлек его и в послеоктябрьские дни. Их «гримасы» казались ему все 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 бьется / Красный флаг. / Раздается / Мерный шаг, / ...Вдаль идут державным шагом... / ...Так идут державным шагом».

Однако было бы упрощением увидеть в финале некий апофеоз революции. Уже одно, что от героев «не отстают» пес, ранее казавшийся безраздельно принадлежащим «ста-

рой половине», «старому миру», заставляет подозревать, что теперь он символизирует и то темное, что поныне отягощает души и совесть. «Человек с пробудившимся социальным инстинктом, — писал Блок позже, — еще не целый человек... ибо в составе его души есть еще сонные, неразбуженные или омертвелые, а потому — легко уязвимые части».

«Неразбуженность» и «уязвимость» героев поэмы сказываются и в совершенном 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 остается невидим возникший за бушующей вьюгой Христос — будущее, противостоящее «старому миру» (и даже сама рифмовка резко сталкивает «полярные» друг другу начала: пес — Христос).

Образ Христа и раньше возникал в поэзии Блока, например в стихотворениях «Сон» (1910), пророчащем скорый Страшный Суд («И Он идет 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:

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой — будет ли причален
К моей распятой высоте?

И поэма Блока вдохновлена страстной надеждой, что спасительный «челн» все 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, За-

падную Европу, если она алчно посягнет на «обливающуюся черной кровью» Россию.

О том, насколько полно и верно отразилась в последних произведениях Блока Октябрьская революция, много спорили и, наверное, еще долго будут спорить. Сам же поэт выразился в поэме «Двенадцать» во всей своей «шиллеровской человечности», во всем 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 все.* Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью... Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все 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 еще 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 все больше тяготиться и бесконечными заседаниями, и канцелярской волокитой, и бесцеремонным вмешательством «вышестоящих» лиц. Его возраставшие опасения за положение искусства, которому, по его язвительному выражению, хотя бы и позволили 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 ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение».

В последнем стихотворении Блока «Пушкинскому дому» (1921) с полной определенностью 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 во все не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» — горестно перекликается со словами одного из предсмертных писем поэта Б. А. Садовскому (9 апреля 1921 г.): «...просто задыхаюсь иногда». Он еще в феврале 1919 г. писал Н. А. Нолле-Коган, что живет, «чувствуя все время (каждый день) мундштук во рту (воинская повинность, обыски, Гороховая, регистрации, категории, удостоверения, дрова, папиросы, «культурно-просветительная» деятельность)».

Весьма красноречиво, 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.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Истоки символизма в творчестве

Урбанизм поэзии

Сквозной образ «страшного мира» и «возмездия»

Образ Вечной Женственности

Поэт и время: поэтическое новаторство в поэме «Двенадцать»

? 1. В чем проявляется в «Стихах о Прекрасной Даме» отражение реальной жизни, родной природы, отголосков мировых событий?

2. 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 и творчества с «болотистым лесом», который ему надо было миновать?

3. Проследите изменение и обогащение образа России в творчестве Блока — от стихов «Осенняя воля» и «Русь» до цикла «Родина», вошедшего в третий том собрания сочинений.

4. Что такое «соловьиный сад» в одноименной поэме Блока — простой «соблазн» или образ счастья, которое представляется автору морально невозможным в окружающем его «страшном мире»?

5. 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, «влюбленные», по их уверениям, в его прежние стихи, цитируя строку из «Соловьиного сада». Объясните, чем вызваны эти суждения читательниц Блока.

6. Проследите сквозные образы-символы в стихах Блока (море, ветер, метель).

7. Как можно объяснить слова А. Ахматовой: «...Блок, трагический тенор эпохи»?

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».

5. Блок — наследник гуманистической традиции русской поэзии.

Тема реферата

Блок и символизм.



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, чьим законным наследником он, по мнению автора, является.

Долгополов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1980.

На обложке книги — силуэт ее героя. Это вроде бы намек на то, что сравнительно небольшие размеры работы не позволяют нарисо-

вать подробный портрет Блока. Однако, отказываясь от частности, автор скупыми, но точными штрихами очерчивает личность поэта и оригинально трактует его произведения, сопоставляя их со всей напряженной духовной жизнью XX в.

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 пестром 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

Еще не так давно, говоря о русской поэзии начала XX в., вскользь упоминали об активном поиске новых форм, о существовании большого количества групп, направлений, поэтических цехов, башен и кабаре. Но при этом основное внимание сосредоточивали на обзоре творчества пролетарских поэтов (В. Кириллова, В. Князева, М. Герасимова, Ф. Шкулева), а затем переходили к обстоятельному анализу поэзии Д. Бедного и В. Маяковского.

В последние годы все резко изменилось: на страницах литературоведческих изданий (в том числе учебников по литературе) идет увлеченный разговор о своеобразии художественных миров русских младосимволистов и их старших собратьев, много и подробно пишут об акмеизме и эго-футуризме, 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 настроения, 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 еще 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 была подхвачена и продолжена 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 убогость 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 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 ее создания свидетельствовал о том, что новокрестьянскую поэзию всерьез и на равных восприняли многие истинно талантливые представители русской творческой интеллигенции.

Известно, что революцию крестьянские поэты восприняли с энтузиазмом, посвятив ей свое творчество. Но в после-революционное 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, поэтизовавшие неразрывную связь человека с миром живой природы, воспротивились культуре 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 красногривого жеребенка, 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 успокоиться 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 своем 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 ушел 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 вычеркнуты из истории литературы.

Николай Алексеевич Клюев (1884—1937). 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 подчеркивать, что в роду его было немало людей недюжинных, даровитых, артистических от природы. Так, он вспоминал о своем дед со стороны отца: «Говаривал еще 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 еще висела шкура кормильца на стене в дедовой повалуше, пока время не истерло ее в прах. Но сопель медвежья жива, жалкует она в моих песнях, рассыпается золотой зернью, аукает в сердце моем, 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 слезно, даже до смерти», — признавался поэт. Почитание матери Клюев пронес через всю жизнь. Уже на последнем этапе своего крестного 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. Горбачевой (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 перышко, в синеватых радугах, утешала меня и утирала мои слезы...» Прасковье Дмитриевне поэт посвятил одно из лучших своих произведений — стихотворный цикл «Избяные песни». Поэма «Заозерье» 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 Клюева 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, клюевском стремлении проявилась одна из тенденций, характерных для

крестьянской поэзии в целом. До Ключева в русской литературе была уже четко определившаяся, сложившаяся «крестьянская» традиция. Но крестьянские поэты второй половины XIX в. чаще всего выступали выразителями угнетенного состояния самого многочисленного сословия России. Скорбь и грусть — основные мотивы их творчества. А уроженец северного Олонецкого края Николай Ключев вошел в русскую поэзию с другим мироощущением, с другой интонацией. Впрочем, вошел-то он и не так уж дерзко, как может показаться читателю, знающему зрелые ключевские стихотворения и поэмы. Его первые публикации (стихотворения «Не сбылись радужные грезы...», «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 тяжелой доле, что делали его литературные отцы — крестьянские поэты XIX в.:

Но не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землей пролетит.

Бунтарский облик лирического героя этих строк совпал в то время с обликом автора. Начинающий поэт активно сотрудничает с революционными организациями народной и эсеровской ориентации. Как установили биографы, «в 1905 году Ключев был привлечен Московским жандармским управлением к дознанию по делу о распространении среди служащих станции Кусково Московско-Нижегородской железной дороги прокламаций революционного содержания.

В начале 1906 года он был арестован за агитационную деятельность в Вытегре и окрестных селах. Около полугода он провел в тюрьме, сначала в Вытегорской (Ключев называет ее острогом), а затем в губернской, в Петрозаводске». «Впервые я сидел в остроге 18 лет от роду (Ключев 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 мое гложет». Но, говоря

о бунтарских настроениях молодого Ключева, надо помнить о своеобразии его революционности. Помнить, что она была тесно связана с религиозными представлениями, идеей христианской жертвенности, страдания за «братьев» и «сестер»:

Я надену черную рубаху
И вослед за мутным фонарем
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 ключевском 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 заточенная в одиночку страдальца. Бледное лицо подвижницы волнует воображение автора. И если в этом стихотворении поэт все же отдает дань традиции «тюремных» песен: герой уносится в мечтах на свободу вместе с девушкой, — то в стихотворении «Ты все келейнее и строже...» (1908) идея «гогофской» жертвенности становится основной. Здесь героиня сознательно идет своим тернистым путем, 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 Ключева не был отвлеченно-обобщенным, 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 Ключев посвящает несколько стихотворений, написанных в 1906—1908 гг.

Е. М. Добролюбова наверняка рассказывала Ключеву о своей сестре Марии, умершей вскоре после освобождения из тульской тюрьмы, в которую была заключена за революционную пропаганду. Похоже, что факты судьбы сестер Добролюбовых нашли поэтическое преломление в стихах:

Жених, с простреленною грудью,
Сестра, погибшая в бою,—
Все по вечернему безлюдью
Сойдутся в хижину твою.

Николай Ключев и Александр Блок. Большим событием в жизни Николая Ключева стало знакомство с Александром Блоком. Их переписка началась в 1907 г. В первых своих письмах, обращенных к известному мастеру, начинающий стихотворец ученически робок, но, поняв, что поэт воспринимает его всерьез и уважительно, более того, что он сам заинтересован в разговоре с человеком из глубины России, из глубины ее народа, Ключев избавляется от робости и ведет разговор с Блоком уверенно. Убежденно и страстно спорит с ним, ощущая себя «посвященным от народа». Ключев 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». Ключев считал себя вправе так говорить с прославленным поэтом, будучи преемником и продолжателем поэтических традиций северорусских сказителей и воплениц. 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 Ключева произвели сильное впечатление на Блока. «Это — документ огромной важности (о современной России — народной, конечно), который еще и еще утверждает меня в моих заветных думах и надеждах», — писал он об одном из ключевских писем. Блок неоднократно цитирует письма олонецкого поэта в своих статьях. При его содействии ключевские стихи печатаются в журналах «Золотое руно», «Новая Земля» и в других изданиях. На стихи Ключева обраща-

ют внимание столичные поэты. С некоторыми из них ему удается познакомиться лично, в том числе с Валерием Брюсовым.

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 ее выход откликнулись Сергей Городецкий, Николай Гумилев, другие известные поэты. Стихотворения первой поэтической книжки Клюева поразили читателей своей необычностью, отсутствием нивелирующих индивидуальность 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. Ничего в нем не предусмотрено, не предрешено заранее, на каждом шагу неожиданности — то причудливый пень, то давно повалившийся, обросший мхом ствол, то случайная луговина, но в нем есть сила и прелесть свободной жизни... Поэзия Клюева похожа на этот дикий свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Николай Гумилев 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...”» Гумилев цитирует строку клюевского стихотворения «Голос из народа» (1910). Стихотворение это можно считать в определенной степени программным. Здесь впервые столь четко и определенно заявляется неприятие «книжной», «бумажной» 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 подчеркивается тем, что Клюев предпосылает своим стихам тот же эпиграф, что и Константин Бальмонт (к стихотворению «Оттуда»), — строку из Корана «Я обещаю вам сады». Надеюсь на то, что его поэзия способна увести чело-

века от проблем, конфликтов, потрясений реальной жизни в возвышенно-прекрасный мир дивных грез, Бальмонт обещает:

Я призываю вас в страну,
Где нет печали, ни заката,
Я посвящаю вас в тишину,
Откуда к бурям нет возврата.

Клюев же убежден, 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 своем рязанском языке... Я хотел бы с Вами побеседовать о многом, но ведь „Через быстру реченьку, через темный 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 иде-

ализация крестьянского быта. Его стихотворение «В хате» («Пахнет рыхлыми драченами...») оказалось художественным открытием для русской поэзии. У Клюева же изба становится к тому времени не только символом надежности и созидательности крестьянского жизненного устройства, но и центром его поэтического мира. В 1915 г. он создает одно из лучших своих стихотворений «Рождество избы», в котором процесс строительства крестьянского дома уподобляется акту высокого творения:

Тепел паз, захватисты кокоры,
Крутолоб тесовый шеломок.
Будут рябью писаны подзоры
И лудянкой выпестрен конек.
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 приемами 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 березы, 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, негодующе обличает тех, кто рожден с холодным, равнодушным сердцем, а потому враждебен природе:

В хвойный ладан дохнул папиросой
И плевком незабудку обжег,
Зарябило слезинками плесо,
Сединою заиндевел мох...

...Заломила черемуха 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 легок, подвижен, восприимчив к интонациям быстро меняющегося времени, более открыт к контакту с другими поэтическими мирами и системами. Это, безусловно, почувствовал Клюев и постарался взять талантливую рязанца под свое крыло, предостеречь от влияния «городских» литераторов. Уже в одном из первых своих писем к Есенину «олонецкий ведун» предостерег юного собрата: «Особенно я боюсь за тебя: ты как куст лесной шипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается. Твоими рыхлыми драченами 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 придет, 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.

На языке оригинала он читал Гейне и Верлена, как свидетельствуют современники, неплохо исполнял Грига на фортепиано. 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 «Елущка-сестрица...», в котором есть строки:

Белый цвет Сережа,
С Китоврасом схожий,
Разлюбил мой сказ.

Но это было в семнадцатом, 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 все росла и крепла. В нее 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, увлеченные изучением русской старины, поэтикой древнерусской литературы и традиционного фольклора, магической силой фольклорного образа (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 все больше оттягивал Есенина от меня».

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. Ведет 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: «Все лето 1919 года я жил в городе Вытегре... Примерно в июне мне пришлось непосредственно слышать выступление Клюева... Однажды расклеенные афиши известили, что в местном театре состоится его выступление. Я пришел 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 чем конкретно 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, воспаленные 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 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 неуютен своей религиозностью, но и начал раздражать новые литературные власти непримиримым несогласием с самыми революционными, самыми пролетарскими поэтами. Клюев восстает против подмены истинной поэзии с высоким смыслом, красивым вымыслом, самоцветным словом лозунгами на злобу дня, сиюминутными агитационными поделками типа шумно популярной, но потом надежно 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.

Еще более резок олонецкий 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 Ключева пугало, что поэзию души, чувства, сердца многие поэты пытались заменить словесной индустриально-идеологической атрибутикой:

Песнотворцу ли радеть о кранах подъемных,
Прикармливать воронов — стоны молота?
Только в думах поддонных, в сердечных домнах
Выплавится жизни багряное золото.

Ключев 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». В. Князев поспешил заявить о литературной смерти Ключева. Созданные поэтом в 20-е гг. поэмы «Мать-Суббота», «Заозерье», «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 Ключева — 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 патриархальному, старому, уходящему. В ключевских 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, Ключев отстаивал правомерность избранного им пути в литературе: «Просвещенным 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 Рублева, от Даниила Заточника до Посошкова, Фета, Сурикова, Нестерова, Бородина, Есенина. Если средиземные арфы живут в веках, если песни занесенной снегом Норвегии на крыльях

полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русский берестяной Сирий должен быть ошпан и казнен за свои многопестрые 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 Ключева сама поэзия. В конце 20-х гг., когда все явственнее предугадывалось трагическое будущее русского крестьянства, его этических и художественных ценностей, поэт создает одно из вершинных своих произведений — поэму «Погорельщина».

Поэма «Погорельщина»

«Погорельщина» — сложнейшее лироэпическое произведение Ключева. В ней самым причудливым образом переплетены различные потоки времени. Обращение к русскому средневековью, временам, когда творил Андрей Рублев, 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 прорывами современности. Композиция поэмы, ее 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 недалеком будущем. Но даже при первом знакомстве с «Погорельщиной» поражает удивительная поэтическая сила необычного сплава гимна и плача, величальной песни и похоронного причета. Величальной песни крестьянской Руси, с ее 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 веретенцем играет в салки.

Не случайно так дружно с людьми, населяющими деревню Сиговый Лоб, солнце. Люди эти на удивление работящи и талантливы. Посмотрите, какие мастерицы-искусницы Степанида, Настя, Проня:

У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони, живых брыкастей,
Золотогривы, огнекопытны,
Пьют дым плетеный и зоблют ситный.
У Прони скатерть синей Онега —
По зыби едет луны телега,
Кит-рыба плещет, и яро в нем
Пророк Иона грозит крестом.

Клюевский живописный, пластически осязаемый стих первоплощает в слова мастерство иконописцев и резчиков по дереву:

Резчик Олеха — лесное чудо,
Глаза — два гуся, надгубье — рудо,
Повысек птицу с лицом девичьим,
Уста залиты потайным кличем.

И сегодня мы нередко читаем на журнальных страницах слова 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 одухотворенностью творимых ими образов. К сожалению, большинству современных читателей, и особенно молодых, многие клюевские стихи будут непонятны. Что это за птица с лицом девичьим, вышедшая из-под резца Олехи? Да ведь это сладкоголосая птица Сирин, изображение которой часто встречается в народных вышивках, в резных наличниках и карнизах! Для Клюева Сирин был поэтическим символом народного искусства. Помните его слова о русском Сирине в цитированном выше письме во Всероссийский Союз писателей? В письме поэт призывал не допустить казни русского Сирина с его многопестрыми колдовскими свирелями. В поэме же показана эта гибель. Прежде всего погибают творцы красоты: «В тот год уснул навеки Павел, / Он сердце в краски переплавил...»; «Не стало резчика Олехи...»; «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 двадцатым годам 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 первоотлчком «Погорельщины» была неисторжимая сердечная боль поэта, вызванная современными ему событиями. Уж очень узнаваемы в поэме приметы 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 орет —
Хозяев новых обиход.

Ушли из деревни высокая мастеровитость, целомудренная стыдливость, несуетная уважительность. Остались надрывная тальянка, расхристанность да поило-зелье самогонка. Тут уж не надо особенно напрягать память, чтобы понять, какие такие времена-эпохи воспроизвел поэт.

Конечно же, такая поэма не могла быть напечатана в годы «великого перелома», более того — она не могла быть прощена автору. Не удивительно, что Николай Клюев стал одной из первых жертв репрессий 30-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 пусто-зерском», — 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 все 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, Петр Орешин, Алексей Ганин...

Страшна и мучительна была ссылка поэта в Западную Сибирь, сначала в поселок Колпашев, а затем в Томск. Свидетельства тому — письма Клюева С. Клычкову, его жене В. Горбачевой, 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 поселок 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 легких, 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. Поселок 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...»

Поэма «Песнь о Великой Матери»

И все же у Клюева хватило сил не сломаться духовно, не сосредоточиться лишь на физическом выживании. Даже в условиях ссылки он следит за тем, что происходит в литературе: «С болью сердца читаю иногда стихи фанерных знаменитостей в газетах. Какая серость! Какая неточность! ни слова, ни образа. Все с чужих вкусов. Краски! Голый анилин, белила да сажа. Бедный Врубель, бедный Пикассо, Матисс, Серов, Гоген! Верлен, Ахматова, Верхарн. Ваши зори, молнии и перлы нам не впрок». Более того, Клюев в ссылке продолжал творить. Переписывавшийся со ссыльным поэтом литературовед Р. В. Иванов-Разумник свидетельствует: «Там он жил в самых ужасных условиях, но продолжал заканчивать „Песнь о Великой Матери” и написал такие стихи, выше которых еще никогда не поднимался...»

Поэма «Песнь о Великой Матери» так и осталась незавершенной. Многие десятилетия считалось, что текст поэмы безвозвратно утрачен. В письме из томской ссылки поэт писал с болью и горечью: «Пронзает мое сердце судьба моей поэмы „Песнь о Великой Матери”. Создавал я ее шесть лет. Собирал по зернышку русские тайны... Нестерпимо жалко...» Но возвращение Николая Клюева продолжается. В конце 1991 г. любители поэзии были потрясены сенсацией: журнал «Знамя» опубликовал текст поэмы, пролежавшей почти шесть десятков лет в архивах КГБ с грифом «Совершенно секретно». Вероятнее всего, поэт приступил к работе над поэмой сразу же после завершения «Погорельщины». «Песнь о Великой Матери» во многом схожа с «По-

горельщиной» — та же свободная лирическая композиция при эпической широте охвата времени, пространства, событий. Тот же восторженный гимн русской культуре, уходящей истоками в седую древность, те же страшные предчувствия и пророчества о будущем России. Но, в отличие от «Погорельщины», «Песнь...» — поэма во многом автобиографическая. Первая часть ее посвящена матери Прасковье Дмитриевне. История ее жизни щедро изукрашена поэтом легендами, снами, видениями. Известно, что Клюев был мастером устного рассказа. Современники вспоминают, что он так искусно переплетал в своих автобиографических рассказах правду и вымысел, что усомниться в истинности рассказанного было невозможно — так красиво и поэтично, но и поверить тоже было нельзя — слишком неправдоподобно. Таков и рассказ о судьбе Прасковьи в поэме. Нелегкий быт северной русской деревни возвышен до полыхающей жаркими красками живописности волшебной сказки. Повествование густо насыщено метафорами, образами древней книжности, обрядовой поэзии. Даже бег времени показан через смену образов и имен народного календаря:

На постные капли,
На дымчатые ели
Не улыбнется
Плющиха Евдокия,
Снежинки голубые
Сбирает в решето.

Глядь — Алексей-калика
Из бирюзы и лыка
Сплетает неводок.
И веткой Гавриила
В оконце к деве милой
Стучится ветерок.

Здесь же, в первой части поэмы, звучит и предсказание судьбы самого поэта:

Он будет нищ и светел
Во мраке вещей петел
Трубить в дозорный рог.
Но бесы гнусной грудой
Славянской песни чудо
Повергнут у дорог.

Самое сильное воздействие на читателя производят строки пророчеств о трагической судьбе России (не случай-

но поэма имела в черновиках и другое название — «Последняя Русь»):

Запела птица роцц цесарских:
«К нам вести горькие пришли,
Что зыбь Арала в мертвой тине,
Что редки аисты на Украине,
Моздокские не звонки ковыли,
И в светлой Саровской пустыне
Скрипят подземные рули...»

Откуда мог знать Клюев о трагедии Арала более шестидесяти лет назад? Может, и вправду он обладал даром провидения? А подземные рули под Саровской обителью? Не знал же он, что Саров превратится в сверхсекретный Арзамас-16. А вот еще:

Тут ниспала полынная звезда,—
Стали воды и воздухаи желчью,
Осмердили жизньи человекью.
А и будет Русь безулыбной,
Стороной нептичной и нерыбной!

Достаточно вспомнить, что полынь называют на Украине чернобылем, чтобы еще раз поразиться силе и верности поэтических предсказаний Николая Клюева. Суровы и беспощадны провидения поэта, но взор его проникает дальше, он ведает и о преодолении бед Русской земли. С космических высей обзирает он и постыдное настоящее, и ожидаемое будущее страны и народа, путь к которому лежит через муки и обретение веры:

Безбожие свиной хребет
О звезды утренние чешет,
И в зыбуны косматый леший
Народ развенчанный ведет,
Никола наг, Егорий пеший
Стоят у китежских ворот!
Но дивен Спас! Змею копытя,
За нас, пред ханом павших ниц,
Егорий вздыбит на граните
Наследье скифских кобылиц!

В Томске, если верить Р. В. Иванову-Разумнику, Клюев продолжал работу над поэмой. Пока томские строфы «Песни...» неизвестны. Пока...

Долгие годы жила легенда о смерти поэта на станции Тайга от сердечного приступа и пропаже его чемодана с рукописями. В действительности же Клюев был расстрелян в Томске 23—25 октября 1937 г.

Поэзия его вернулась к читателям через несколько десятилетий.

Сергей Антонович Клычков (1889—1937). Сергей Антонович Клычков — младший современник Н. Клюева, родился в Тверской губернии в 1889 г. Если клюевская поэзия густо, концентрированно насыщена сложными для восприятия метафорами, стилистическими приемами древнерусской



литературы, расцвечена словесной архаикой, то в стихах Клычкова поражает простота поэтической формы, незамысловатость сюжета, прозрачность содержания. По своей ясности и безмятежности ранняя лирика Клычкова напоминает произведения календарной обрядовой лирики. Так же как и в народной лирической песне, высшим идеалом красоты у поэта является природа. Он хорошо знает ее и стремится воссоздать в стихах самые близкие его сердцу, волшебные, загадочно-таинственные

пейзажи родного Пошехонья. В лесных чащобах подают голоса лешие и русалки, какие-то неведомые птицы манят и пугают своими голосами. Некоторые литературоведы называли Клычкова предшественником Есенина. Это утверждение небезосновательно. Судите сами:

А в тумане над лугами
Сбилось стадо в кучу,
И бычок бодает тучу
Красными рогами.

Читаешь про игривого бычка и воспринимаешь его не как художественное иносказание, а как непосредственное изображение наивного и симпатичного теленка. Он так же трогателен и безыскусен, как тот есенинский кленочек маленький, который «матке зеленое вымя сосет». Поэтизация сельской природы, труда крестьянина, народных празднеств — наиболее характерная черта поэзии Клычкова. Причем праздник и труд у него не противопоставлены, они

продолжают друг друга, чем успешнее труд, тем радостней праздник. Наиболее последовательно эта мысль выражена в сборнике «Кольцо Лады» (1919). В этой книге два главных героя — Дед и Лада. Дед — собирательный, условно-обобщенный образ труженика, хранителя мудрости, трудового и нравственного опыта предков. Это скорее мифологический образ, нежели реальный. Лада — образ, также пришедший из языческих славянских мифов, девушка-невеста, девушка-мечта. Так вот, поэт переплетает в книге две сюжетные лирические линии, заставляет звучать поочередно две музыкальные темы — Деда и Лады: «Дедова пахта» — «Лада купается», «Дед отборонил» — «Лада в саду», «Лада в хороводе» — «Дед с покоса». Картины родной природы, сцены крестьянского труда Клычков озвучивает волшебной музыкой сказочного Леля:

Лель цветами все поле украсил,
Все деревья листья убрал.
Слышал я, как вчера он у прясел
За деревнею долго играл...

В стихотворениях 20—30-х гг. фольклорно-идиллический романтизм Клычкова становится более сдержанным, появляются мотивы безответной любви, измены, усложняется гамма переживаний лирического героя. Меняется тональность пейзажных зарисовок:

Заря поля окровенила,
И не узнать родимых мест:
Село сгорело, у дороги
Стоят пеньки и, как убогий,
Ветряк протягивает шест.

Можно искать причины напряженно-драматического звучания стихотворений, вошедших в последний сборник поэта «В гостях у журавлей» (1930), в сложностях личной жизни поэта. Но скорее всего главная причина — иная.

Начавшийся в стране процесс раскрестьянивания, борьбы против «патриархально-феодальных» пережитков требовал отказа от крестьянских мотивов в поэзии. Не пожелавший подчиниться этому «требованию времени» Сергей Клычков оказался под беспощадным обстрелом рапповской критики. «Его имя произносилось наряду с именами Клюева, Есенина, Орешина. Уступая им в оригинальности дарования и эмоциональной насыщенности, Клычков,

подобно им, был полон старо-деревенского консерватизма и мистицизма», — писал о поэте один из вождей РАППа Г. Лелевич.

«В гостях у журавлей» был последним оригинальным поэтическим сборником Сергея Клычкова. Поэт вынужден был заняться переводами. Отдельными изданиями в 30-е гг. выходят его переложения эпических произведений народов СССР.

В сборник избранных переводов Клычкова «Сараспан» вошли марийские народные песни, произведения Г. Леонидзе, В. Пшавелы, А. Церетели и других поэтов.

В июле 1937 г. Сергей Антонович Клычков был арестован и вскоре (в октябре того же года) расстрелян.

Петр Васильевич Орешин (1887—1938). Первая книга стихов Петра Васильевича Орешина была издана в 1918 г. Называлась она «Зарево». На выход книги откликнулся ре-



цензией Сергей Есенин. Емко и образно он определил круг тем поэзии Орешина, сравнил «Зарево» с озером, «где отражаются и месяц, и церковь, и хаты». Отражается то же, что и в стихах Есенина, Клычкова, Клюева. Но мир орешинской поэзии не похож на поэтические картины его собратьев по «крестьянской купнице», содружеству новокрестьянских поэтов. Если у раннего Есенина, у Клычкова почти неразличимы социальные мотивы, то Орешин с болью пишет о далеко не по-

этических сторонах жизни крестьянства. Не сказочные Лели и Лады, не утопический Город Белых Цветов волнуют воображение Петра Орешина, а безрадостная жизнь большей части русского крестьянства:

А сердце все изранено,
Все кровью истекло,
Проклятое, болезное,
Голодное село.

Когда началась Первая мировая война, Петр Орешин, так же как и Сергей Клычков, оказался во фронтовых окопах. Интересно сопоставить отношение двух писателей-фронтовиков к войне.

Романтик Клычков, стремящийся населить поэтический мир сказочно-волшебными образами, в своей поэзии игнорировал кровавый, бесчеловечный быт войны. Лишь в его последнем поэтическом сборнике есть неясный намек на страшные фронтовые воспоминания.

Продолжающий реалистическую линию крестьянской поэзии Петр Орешин воспринимает и изображает войну как беду всего народа. Не только смерть или искалеченная судьба собрата по окопу — солдата были причиной скорби поэта. Его боль обостряется от осознания того, сколько горя война принесла оставшимся вдали от боевых позиций — детям, растущим без отцовской опеки, женам, безвременно стареющим от тяжелой работы, без любви, помощи, понимания близкого человека, престарелым родителям, беспомощным перед жестокой жизнью. Не воссоздавая подробных картин окопной фронтовой жизни, непосильного быта солдаток, Орешин сумел передать всю глубину скорбных переживаний в незамысловатых, внешне спокойных по интонациям стихах:

Тятька вернулся на зорьке,
Весело будет в избе.
Будет с усмешкою горькой
Он говорить о себе.
Выставит ногу, обрубок,
Жаркому дню напоказ.
В хате березовой любю
Слушать диковинный сказ.
Будет охотно дивиться
Жутким рассказам народ.
Только жены белолицей
Грусти никто не поймет.

Характерная для «новокрестьянской» литературы поэтизация народной жизни присуща и творчеству Петра Орешина. Но это особая поэтизация. Орешин эстетизирует хлебобородную мощь земли. Исследователи уже давно заметили особое значение эпитета «ржаной» в его художественной системе:

О, край родной,
Как ты чудесен:
Ржаная степь, ржаной народ,
Ржаное солнце, и от песен
Землей и рожью отдает.

Рожь, жито в русском языке, русской поэзии издавна ассоциировались с жизнью. Это слово становится в стихах Орешина символом грубоватой простоты и силы, непрерывности крестьянской жизни. «Ржаное солнце» — это сразу и сила, и тепло, и свет. В послереволюционные годы поэт пишет очень много. Часто печатается в журналах и газетах, одна за другой выходят книги его стихов. Орешин, оставаясь верным активной общественной позиции своего творчества, приветствует революционные изменения в стране. Показательны названия орешинских стихотворений в те годы: «Комсомольцы», «На книжном рынке», «В покосе соревнуются бригады...», «На тракторе сидел я, управляя...», «Радио в деревне». Но было бы неверным представлять послереволюционное творчество поэта как сплошное радостное песнопение во славу нового дня. Были у него и сомнения — тем ли путем идет деревня:

Соломенная Русь, куда ты?
Какую песню затянуть?
Как журавли, курлычут хаты,
Поднявшись в неизвестный путь.

Петр Васильевич Орешин разделил общую трагическую судьбу крестьянских поэтов. Он был репрессирован, погиб в марте 1938 г.

* * *

Объединенные единой темой, каждый из крестьянских поэтов творил свой особый художественный мир. Но и в клюевских утопически-сказочных стихах о Белой Индии, и в пейзажно-мифологических миниатюрах Сергея Клычкова, и в реалистических картинах сельского быта у 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 крестьянских поэтов сегодня.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Русская крестьянская поэзия XIX в.

Новокрестьянская поэзия начала XX в.

Биографическая основа лирических и лироэпических произведений

Идея христианской жертвенности в литературе

Провидческая функция поэзии

Славянская мифология в русской поэзии XX в.

Величальная песня и похоронный плач как лирические компоненты лироэпической поэмы

Народно-поэтические приемы идеализации в лирической поэзии

? *1. В чем отличие новокрестьянской поэзии от творчества И. Никитина, И. Сурикова и их последователей? Сопоставьте несколько стихотворений Сурикова со стихотворениями Клюева и Есенина. В чем проявилось следование традициям, а в чем вы обнаружили новаторство поэтов начала XX в.?

2. Как вы думаете, почему поэзия Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова вызвала живой интерес писателя Алексея Ремизова и художника Николая Рериха?

*3. Что вы знаете о художественных традициях русского Севера? Вспомните имена сказителей, воплениц, проповедников, прославивших этот край. Что в истории русского Севера позволило Клюеву гордиться своим происхождением? Найдите примеры этой гордости в стихах поэта.

*4. 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.

5. Прочитайте стихотворения одной из поэтических книг С. Клычкова («Потаенный сад», «Дубравна», «Кольцо Лады», «Домашние песни», «В гостях у журавлей»). Есть ли в них сквозные образы? Каково содержание этих образов?

6. 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. Петр Орешин о поэтическом мастерстве Сергея Есенина (по литературно-критическим статьям П. Орешина).



Советуем прочитать

Азадовский К. М. Николай Клюев: Путь поэта.— Л., 1990.

Книга К. М. Азадовского — документально-биографический очерк, посвященный Н. А. Клюеву. Привлекая малоизвестные и неизвестные документальные материалы, автор воссоздает 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.

Базанов В. Г. С родного берега: Поэзия Николая Клюева.— Л., 1990.

В. Г. Базанов — один из первых советских литературоведов, который в своих работах 1970-х гг. объективно оценил место и роль творчества Николая Клюева в истории русской литературы. В книге подробно рассматриваются истоки клюевского художественного мира, взаимоотношения «олонецкого ведуна» с В. Брюсовым, А. Блоком, С. Есениным, его полемика с пролетарскими поэтами. В книге много фрагментов из воспоминаний современников. Главное достоинство работы В. Г. Базанова — высокопрофессиональный анализ поэтики Клюева. Специальная глава посвящена вершинному творению поэта — поэме «Погорельщина».

Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии.— Л., 1990.

Книга посвящена творчеству новокрестьянских поэтов (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, А. Ширяевец, 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 Ширяевец, Петр 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. Журавлев.— М., 1990.

В книгу вошли стихотворения и поэмы новокрестьянских поэтов. Включенные в сборник письма, заметки, рецензии помогут читателю лучше представить эпоху, характер взаимоотношений поэтов.

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН

(1895—1925)

Есенин — русская художественная идея. Сергей Есенин — самый читаемый в России и при этом отнюдь не общедоступный поэт. Его стихи даже таким искушенным 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 мифологических времен 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 еще 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 все, 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 определенном смысле Есенин — художественная идея России.

Пробуждение творческих дум. Сергей Александрович Есенин родился в 1895 г. 3 октября (по новому стилю) в селе Константиново Рязанской губернии. В поэме «Черный 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, Алек-



сандр Никитич, с двенадцати лет жил и работал в Москве, в мясной лавке купца Крылова.

Приезжая домой только в отпуск, он не умел ни косить, ни пахать; лошадь запрячь — и то не мог. Понимая, что и детям землей не прожить, старался дать им образование и некрестьянскую профессию. Это по его настоянию Сергея, старшего, после окончания земской четырехлетки, отдал в Спас-Клепиковскую церковно-учительскую школу. А когда подросла средняя дочь, Екатерина, записал ее в частную гимназию и не в Рязани, в Москве.

Неудивительно, что при таком семейном укладе Есенин вырос хотя и в деревне, но все-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 привезенные книги и, по свидетельству сестер, «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 Смирновых, собиралась со всей округи интеллигентная молодежь. Усадьба была просторной, хозяин радушный, вот и гостили подолгу. 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 (народ в Константинове был певучий и голосистый). Ранние его опыты не сохранились. Можно, однако, предположить, что изумительная миниатюра, которую Сергей Александрович вспомнил как самое первое свое стихотворение («Там, где капустные грядки...»), когда в 1925 г. готовилось трехтомное собрание его сочинений, сложена именно в дописьменном, дошкольном детстве: настолько оно свежо и ни на что не похоже. 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 Учительской школе словесность. Увлечение Надсоном продолжалось довольно долго, уже в Москве, когда за-

велись свои деньги, Сергей купил томик Надсона и в том же издании, как у Хитрова.

Диплом наставника школы грамоты Сергей получил в мае 1912 г. Отец хотел, чтобы сын поступил в Московский педагогический институт, но юноша выбрал другой путь: он уже чувствовал себя поэтом. Переехав на постоянное жительство в Москву, сразу же установил связи с Суриковским литературно-музыкальным кружком, опекавшим талантливых «выходцев из народа». Нашел 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 темный «угол» — средств на комнату с отдельным входом не было. Потом, в зрелости, Есенин полюбил Москву — «Я люблю этот город вязевый...», — но в первой 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. В минуту отчаяния он даже сделал попытку отравиться, хлебнув уксусной эссенции, к счастью, испугался и стал жадно пить молоко... 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 ее примеру туда же, вольнослушателем на историко-философское отделение, записался и Есенин.

Самостоятельная жизнь в большом городе, университетские лекции и университетская, богатейшая, библиотека за год с небольшим изменили эстетические вкусы и поэтические ориентиры «вчерашнего жителя села». Место недавнего кумира Надсона занял Александр Блок. Больше всего юному Есенину нравился Блок периода «Осенней воли» (1906). Тот молодой Блок, в «Осенней воле» которого Анне Ахматовой слышался «разбойный посвист» («И помнит Рогачевское шоссе разбойный посвист молодого Блока»).

Столь решительная перемена, или, как выражался сам Есенин, *перестроение*, не могла не сказаться на его собственном творчестве. И на уровне формы, и на уровне содержания.

Примкнув к Суриковскому кружку, Сергей Александрович, благодаря врожденному артистизму, легко приспособился к общему для авторов этого полусамодетельного круга стилю: тот же унылый Надсон с легкой примесью то Некрасова, то Кольцова. Такие стихи охотно публиковал суриковский «Друг народа» и подобные ему по духу и направлению тонкие московские журналы для детского и народного чтения. Чаще других печатал Есенина «Мирок». В 1914 г. там появились «Береза», «Пороша», «Поет зима — аукает...», «Село», «Пасхальный благовест», «С добрым утром!», «Сиротка». Уже и в этих стихах есть удачные строки, но в целом они, конечно же, и наивны, и робки, и подражательны.

Начало сознательного творчества. После знакомства с поэзией Блока, с середины 1914 г. Есенин начинает писать, ориентируясь на иную, более современную поэтику. К началу 1915 г. стихов в новом роде накопилось уже достаточно много. Практически была написана целая книга — «Радуница». Некоторые стихи автор разослал по столичным элитарным изданиям и, не получив ответа, решил ехать в Питер сам. Перед отъездом под большим секретом сообщил приятелю: «Пойду к Блоку. Он меня поймет».

Уверенность никому не известного «самоучки», что знаменитый Блок примет в нем участие, может показаться самонадеянной и опрометчивой. Однако у Есенина были основания надеяться. Ведь не кто иной, как Блок, еще в 1905 г., в эссе «Краски и слова», предсказал явление поэта, который принесет в русскую поэзию русскую природу со всеми ее даями и красками — «не символическими» и «не мистическими», а «изумительными в своей простоте».

Сравнивая литературные мечтания своего кумира, возведенного 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 напророченный Блоком избранник «страшно похож» на него!

Край родной! Поля как святцы,
Рощи в венчиках иконных.
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

Такие стихи уже можно было везти на литературные смотрины в столицу! От рождения привычный автору пей-

заж не списан по-ученически с природы, а преображен, т. е. переосмыслен с помощью образа наивной, словно бы украшенной пучками сухих цветов деревенской иконы. Поэтому «рощи в венчиках иконных», поэтому же поэт из скромной «кашки» рязанских лугов мастерит для написанной им картинки «ризу» — иконный оклад. В более позднем стихотворении («Колокольчик среброзвонный...», 1917) он скажет: «Свет от розовой иконы на золотых моих ресницах». Тем же светом озарено и процитированное стихотворение. Здесь же найден звуковой образ, который чаще всего озвучивает есенинские лирические сюжеты: *звон*. И не просто звон, а звон, разложенный на множество (целых сто!) оттенков: «в зеленях твоих *стозвонных*». В этом же стихотворении Есенин прочертил и главную линию своего творческого поведения: с одной стороны, он до предела откровенен, не только «рад», но и «счастлив» «вынуть душу», а с другой — какие-то особые и чувства, и мысли оставляет невысказанными («С тихой тайной... затаил я в сердце мысли»). Присутствие «несказанного» в самых, казалось бы, открытых, распахнутых стихах — одна из особенностей и, может быть, главное очарование есенинской лирики.

Открыватель «Голубой Руси». Согласно легенде, Есенин явился к Блоку прямо с поезда, без предупреждения и чуть не в полумаскарадной деревенской «одеве». В действительности, по дороге с вокзала, заехав к Блоку, он опустил в почтовый ящик записку: приду, мол, в 4 часа по очень важному делу. Дело и впрямь было серьезное: Сергей Есенин сильно надеялся, что мастер Блок возьмет его в подмастерья и научит «лиричности»: поможет преодолеть лирическую застенчивость.

Блок принял нежданного посетителя вежливо, выслушал внимательно, визит отметил в дневнике: «Днем у меня рязанский парень со стихами». Но предсказанного Светлого Гостя — художника, одаренного «новой свежестью зренья», в авторе «*свежих*», но «*многословных*» стихов не узнал...

Впрочем, не в правилах Блока было оставлять без внимания 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, рожденным деревней, представляется этому эстету «праздником какого-то нового народничества». На новое народничество в столице был спрос. Промышленный бум конца века выдвинул Россию в мировые державы и, возбуждая национальное самосознание, обострил до накала новой вражды старую распрю «западников» и «славянофилов». Причем по новой раскладке ролей и интересов славянофильским центром, благодаря монаршему покровительству и наперекор традиции, становится Петербург; Москва же решительно поворачивается фасадом к Европе. И чем успешнее богатеет ее 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 промысле торговом селе идеальный прообраз России — «Голубую Русь», был обречен 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 послание; Клюев откликнулся не мешкая, 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 тяжелого: ревности, взаимных болей и обид, тайного соперничества. Но начало дружбы-вражды запомнилось лучезарным: «Тогда в веселом 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, отыс-

кался 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...

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, еще 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 молодежный праздник, во время которого «холостежь» (неженатые парни и незамужние девки) собирали «на угощенье» с «новоженов». На Радуницу же приходились азартные состязания частушечников. Есенин об этом новом обычае наверняка знал, потому что и сам участвовал в подобных молодежных увеселениях — и как исполнитель, и как автор частушек; он и стихи-то начал сочинять, «подражая частушкам».

У вынесенного в заглавие книги слова есть и еще 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 ее бесконечно преломлялась цветная радуга. И разве не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, умение смотреть?»

Цветовая радуга в стихах Есенина — это и герб «Голубой Руси», и знак яркоцветности, и некий мост в мир невидимый — Божья дуга, соединяющая небо и землю, реальное и чудесное, конкретное с отвлеченным. Даже такое, казалось бы, отвлеченное 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», «озерная»; грусть — «пастушеская», «коломенская» и т. д.

Словом, Есенин, если сделать скидку на максимализм юности, 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 все-таки первых читателей «Радуницы» Есенин пленил не «лебединым пеньем», т. е. силой и пронзительностью лиризма (это еще впереди), а «радугой глаз», тем, что в стихах его заиграла ярчайшая, сверкающая переливами всех цветов русская жизнь. «Шестая часть земли с названьем кратким Русь», которую они так долго привыкали любить и бедной, и нищей, и убогой, обернулась нарядной своей стороной. Все, к чему Есенин притрагивался словом, будь то покосившаяся избенка или побуревшие за зиму стога, становилось прекрасным.

Не только о врожденной свежести зренья, об умении смотреть и понимать зрительные впечатления свидетельствует расцветка ранней лирики Есенина. Совершенно явственна ее 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, желтого, синего или зеленого. Он, например, еще и потому пишет рязанское ситцевое небо ослепительно, напряженно 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 кажет 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 пестр, а гармоничен и даже изыскан: золото — задремавшее; зеркальный блеск воды смягчен 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: простодушности естественности с утонченным артистизмом, — точнее других современников почувствовал в Есенине Б. Пастернак: «Со времен 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 зовем высшим моцартовским началом».

«Радуница» и стихи 1916 г., широко публиковавшиеся в периодике, сделали Есенина «модным» поэтом: о нем говорят, ему льстят, его поучают. Ну, а Есенин? А Есенин уже понял, что на столичном Парнасе, несмотря на расточаемые ему ласки, он — чужой. Потому и держится настороженно. Характерно его письмо к поэту Александру Ширяевцу (лето 1917 г.):

«Бог с ними, этими питерскими литераторами... Мне кажется, что сидят гораздо мельче нашей крестьянской купницы... Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина. Тут о „нравится“ говорить не приходится, а приходится натягивать свои подлинней голенища да забродить в их пруд поглубже... Им все нравится подстриженное, ровное и чистое, а тут вот возьмешь им да кинешь с плеч свою вихрастую голову...» Самолюбивая настороженность в отношениях с питерскими литераторами мешала Есенину брать у них уроки стихотворного мастерства. И не только у Блока, «трагического тенора эпохи» (так назовет его А. Ахматова), но и у Андрея Белого. В рецензии на роман Белого «Котик Летаев» Есенин писал: «Мы очень

многим обязаны Андрею Белому. В „Котике Летаеве” — гениальнейшем произведении нашего времени — он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим тенями мыслей» (1918 г.). Итак, Есенин даром времени не терял — он учился и, продолжая «растить себя поэтом», уходил из своего настоящего в свое будущее, словно в семимильных сапогах... К моменту выхода «Радуницы» Есенин успел вырасти из нее. В 1916 г. он создал поразительное стихотворение «Устал я жить в родном краю...». Видимо, оно поразило и самого автора отличием от того, что писалось им в ту пору. Оно было как бы преждевременным среди его стихов 1916—1919 гг., когда все-все обещало ему, удачнику, бабловню судьбы, и счастье, и славу. Во всяком случае, опубликовав эти стихи в журнале в 1916 г., Есенин не включал их ни в один сборник целых четыре года. И только в «Руссеяни» (1920) «Устал я жить в родном краю...» открывает раздел «Предчувствие». Оно и было предчувствием. Или вещим сном наяву:

Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневým просторам,
Покину хижину мою,
Уйду бродягою и вором.

.....

И вновь вернуся в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь.

Седые вербы у плетня
Нежнее головы наклонят.
И необмытого меня
Под лай собачий похоронят.

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам...
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора.

И не в том тут диво, что двадцатилетний юноша предсказал себе судьбу, с великими поэтами такое случается. Удивительное в том, что начинающий автор на много лет вперед определил направление своего творческого пути: от яркоцветности и затейливой метафоричности к пронзительному лиризму, от песен про Русь — Голубую, Буйственную, Советскую, Уходящую, Бесприютную — к песням «про себя».

Между тем положение на германском фронте становилось все серьезнее, лазаретную «льготную» команду расформировали, Есенина отправили в Могилев, 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.

«Да здравствует революция!» 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 опьяненный». 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.

.....

Воспою я тебя и гостя,
Нашу печь, петуха и кров...
И на песни мои прольется
Молоко твоих рыжих коров.

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, снимает приличную квартиру, радуется рождению дочери, дает ей, как продолжательнице рода по женской линии, имя своей матери — Татьяна.

С еще 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 револю-

ции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном». Уточнение важное. Окрыленный 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 нем развязались какие-то скрепы, спадали какие-то обручи... Из него ключом била мужицкая стихия, разбойная удаль... С обезумевшим взглядом, с разметавшимся золотом волос, в беспамятстве 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 поэмы эти 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 подчеркивается 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 все-таки особое мнение Вяч. Полонского не осталось без поддержки. Георгий Иванов также считал: «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 иконно-русской, проросшей сквозь века в народную душу, мечты о справедливом, идеальном, святом мужицком царстве, осуществиться которому не дают „господа“». Ключев называ-

вал эту мечту то „Новым Градом”, то „Лесной Правдой”. Есенин назвал ее „Инонией”.

Образ Инонии («северного чуда») — самая мощная «фигуральность» библейского цикла. Может быть, это вообще самый совершенный образец столь любимого Есениным «корабельного образа» (развернутой метафоры). Именно в этой поэме освободился от «скреп» его главный дар — дар образного воображения, именно здесь впервые он действительно «загнул такое, что никто на свете не умел». И при этом не позволил себе ни одного поэтического жеста, ни одного «словесного шага», который не соответствовал бы его положению вечного «подмастерья», «у народа, у языко-творца».

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 звездами» «среброзрачный урожай» столько же хлеб насущный, сколько и пицца духовная, потому что в мирочувствии Есенина *зерно* и *слово* изначально, на генетическом уровне, образуют «узловую завязь» («мудростью пухнет слово, вязью колоса поля»). Больше того, взращенный на унавоженных мудростью пашнях «тучный» колос еще и зародыш «неизреченности животной». 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 озлатонивить мрак». В уподоблении зерна яйцу и слову нет, конечно, ничего специфически есенинского; оно заложено в органической образности русского языка. Оригинальность подобным тропам придает смелость, с какой Есенин их реализует, т. е. возвращает метафоре прямое значение. Допустим, такое выражение: «Я сегодня снесся, 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, так же как и без «отелившегося» неба: «И невольню в море хлеба / Рвется образ с языка: / Отелившееся небо / Лижет красного телка».

«Жизнь образа огромна и разливачата». Особенности метафоризма С. Есенина. В 1924 г. в Предисловии к итоговому однотомнику Есенин писал:

«В стихах моих читатель должен... обращать внимание на лирическое чувство и ту образность, которая указа-

ла пути многим и многим молодым поэтам и беллетристам. Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах. Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства. Это моя особенность».

Конечно же, особенность Есенина не только в том, что его поэзия метафорична. Метафоризм, по определению Пастернака, — «естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа».

Своеобычность Есенина в другом, в том, что образность его, как и образность народной поэзии, — строго и отчетливо, при внешней причудливости («глаза мне точит, словно синие листья, червь»), упорядочена. Поэтому каждое преобразование, т. е. превращение, перевоплощение одной образной фигуры в другую, имеет внутреннюю «согласованность». Для раннего Есенина, например, крайне характерно уподобление месяца кудрявому и смирному ягненку («Ягненок кудрявый, месяц, гуляет в голубой траве»). В первые послереволюционные годы поэт чаще использует другую метафору: месяц-конь, и этот конь — праздничной, солнечной, рыже-красно-золотой окраски: «Сойди, явись нам, красный конь! Впрягись в земли оглобли!»; или: «Рыжий месяц жеребенком запрягался в наши сани». КОНЬ в образной системе Есенина — знак устремления в светлое, утопически-прекрасное будущее.

Образов *корневых*, способных ветвиться, давая бесчисленные побеги и отростки, в поэзии Есенина, как и в поэзии Блока, не так уж и много. Как и Блок, Есенин разнообразен в однообразии — при повторяемости нескольких постоянных образных тем. Впечатление разнообразия создают не темы, а их вариации. И конечно же, и темы, и вариации согласованы с убеждением Есенина, что в мире нет ничего неживого. Больше того, *все живое* изначально отмечено личностной метой («Все живое особой метой отмечается с ранних пор»).

Мир в представлении Есенина — некий добровольный союз «личностей как живое», что-то вроде вселенской республики, где перед храмом вечности все равны — люди, звери, растения, насекомые, воды и воздуха, и даже «предметы земных вещей»!

Целостность мировой жизни не означает одинаковых, на всех широтах, поэтических и философских воззрений. Да, *перезвон узловых завязи природы с сущностью человека* слышат все чуткие населенцы земного «необъемлемого» шара. Но каждый народ завязывает и развязывает сию «узловую завязь» на свой манер, перезвон потому и звучит в разных климатических зонах земли по-разному. Так, существо русской поэтической традиции, по Есенину, в том, что здесь главенствует, определяя климатический стиль, — *дерево* («Все от древа — вот религия мысли нашего народа»).

От этого фольклорного вечного *древа* и берут начало самые главные, самые постоянные образные темы есенинской лирики.

Образ девушки постоянно связан с образом тонкой березки («Зеленая прическа, девическая грудь! О тонкая березка, что загляделась в пруд?»). Образ души постоянно соотносится с весенним цветением («Не жаль души сиреневую цветь»), а образ лирического героя — с кленом («Говорят, что тот старый клен головой на меня похож»). Может, естественно, появиться и другое, более традиционное уподобление: «Так и дуб молодой, не разжелудясь... гнется...» А кроме того, даже традиционные соотношения у Есенина далеко не всегда традиционны по существу. Дуб в народной поэзии, как и клен, может гнуться, страдать, но есть-пить ему строго запрещено. А Есенин, мы помним, нарушил этот запрет еще в детстве, позволив своему маленькому молочному братцу-клененочку сосать зеленое вымя...

Никогда не позволяла лирическая фольклорная песня счастливому своему избраннику — дубу ли, клену ли — безобразничать спьяну. Есенин не считается и с этим установлением: его клен, «одуревши в доску», обнимает березку, будто чужую жену! Особенно резко, с подчеркнутым вызовом, нарушает литературные и фольклорные приличия герой «Инонии», но это не мелкое, в стиле времени, хулиганство, а воплощенный дух русского бунта, образ безумных, сметающих старые «тыны и заборы» сил.

Боль перестройки. «Кобыльи корабли». «Москва кабацкая». «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 вернется, 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!

Еще и солнце не погасло.

Заря молитвенником красным

Пророчит благодетельную весть.

(Ноябрь 1917 г.)

И только в «Кобыльях кораблях» впервые «взвихренная» «конница бурь» (символ революции) превращается в стужу, несущую глад и мор; богоподобное солнце мерзнет, «как лужа, которую напрудил мерин», и нет ни красных, ни розовых коней: под изглоданным тучами небом — «рваные животы кобыл, черные 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: «Веслами отрубленных рук / Вы гребетесь в страну грядущего».

Относительная лояльность Есенина на протяжении двух первых послереволюционных лет объясняется, по-видимому, еще и тем, что после переезда в Москву ему стало не до политики. Избалованный опекой питерских литераторов и поддержкой «крестьянской купницы», он несколько рас-

терялся. В Москве, как выяснилось, никто его толком не знал, Москве еще нужно было доказать, что он без пяти минут «знаменитый русский поэт», а не подголосок Ключева! Вот тут-то судьба и подбросила ему словно предназначенную встречу с Анатолием Мариенгофом. Мариенгоф Есенина поразил. И тем, что знал наизусть все, что Есенин печатал в питерской периодике. И тем, что и сам сочинял образы (на французский лад — имажи), почти похожие на есенинские. Мариенгоф, человек практический, свел новообретенного одиночественника 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 Ордена была собственность: издательство, книжная лавка и даже литературное кафе «Стойло Пегаса», приносившее небольшой, но постоянный доход. 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 стойло-пегасных 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 все же, когда в «Анне Снегиной» он называет себя «знаменитым поэтом», ссылаясь на «стихи про кабацкую Русь», это не преувеличение. Причем речь идет 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 умных критиков: «Всякая завершившаяся успехом революция есть перестройка не только внешних форм, но и переустройство психики. Совершенно естественно, что эти операции сопровождаются определенным 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 пришел 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 еще 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 «Кобыльки корабли». Конечно, он их читал в «Стойле 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 глубо-

кого 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 берез». Образ плачущей березы использован и в стихотворении «Я последний поэт деревни». Если не знать, что написано оно весной 1920 г. в Константинове, когда лист на березах едва проклевывается, его можно принять за натурную зарисовку. Но это не пейзаж, а образ Прощания и с вымирающей деревянной деревней, и с ее древней земледельческой культурой, и с ее последним поэтом — еще живым, но уже почувшшим, что время его миновало: «Не живые, чужие ладони, этим песням при вас не жить!» Есенин сам заказывает панихиду по дорогим обреченным, сам ее 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 все от древа», и рожденного 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 — деревá, кадящие осенней листвою.

В том же переломном 20-м Есенин напишет трагический «Сорокоуст», где продолжит тему панихиды по погубленной деревянной деревне: «...Мне, как псаломщику, петь / Над родимой страной аллилуйя». Трагичны и частные письма поэта тех лет. Август 1920 г., Жене Лифшиц: «Идет совершенно не тот социализм... Тесно в нем живому». Декабрь 1920 г., Иванову-Разумнику: «Я потерял все то, что радовало меня раньше от моего здоровья». Декабрь 1921 г., Клюеву: «Душа моя устала и смущена от самого себя и происходящего».

Уроки Америки. «Железный Миргород». И «Ключи Марии», и «Сорокоуст», и «Я последний поэт деревни» 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 поэ-

та рассказано и ярко, и точно, например, об отношениях с 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 танцевальных импровизаций Дункан написан и знаменитый танец в «Москве кабацкой» (Дункан в поисках Есенина часто приезжала в «Стойло Пегаса» и, если очень просили, танцевала и там): «Не гляди на ее запястья / И с плечей ее льющийся шелк. / Я искал в этой женщине счастья, / А нечаянно гибель нашел». Роман с Дункан оказался для Есенина губительным. До брака с легендарной американкой длительных запоев за ним не водилось. Годы, проведенные рядом с сильно и давно (после трагической гибели детей) пьющей Айседорой, превратили лекарство от душевной смуты в тяжелую 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 ее 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 нашел он слова, посредством которого мог бы выразить смущение от столкновения с «отколовшейся» «половиной» Земли; лишь через полгода, осмотревшись, в очерке «Железный Миргород» он нашел-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». Единственный, кто принял к сведению

суждения Есенина о Новом Свете, был его главный соперник: «американиана» Маяковского полемична по отношению к «Железному Миргороду».

В Америке Есенин, почувствовав себя слегка советским, почти влюбился в идею коммунистического, т. е. технического, так виделось из-за океана, перестроения «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 своем творчестве».

Относиться к «советским иллюзиям» автора «Кобыльих кораблей» как к убеждению, конечно же, не следует: душа Есенина «слишком сложна, чтоб заковать ее в определенный 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 ждет меня, так и возвращаться не хочется... Тошно мне, законному сыну российскому, в своем государстве пасынком быть». «И возвращаться не хочется...» И 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 ее будущее, каким бы оно ни было, Есенин обрекал себя на одиночество — «пустыню и откол».

Попытка прорыва. По возвращении на родину энтузиазм Есенина слегка поух: слишком много проблем обрушило на него возвращение — и литературных, и житейских. И все-таки приехал он из Америки иным, чем улетал в Берлин в мае 1922 г.

Заметил перемену в настроении своего соперника и Маяковский, истолковав ее как «ясную тягу к новому» и даже «зависть к поэтам, которые органически слились с револю-

цией». 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 необдуманых 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: «развороченный бурей быт» и присущая эпосу установка на идеализацию не совместимы. 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, незавершенную 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 одноименной эпической поэме). Вступление к этой неоконченной вещи — одна из самых выразительных страниц в ревхронике, которую мы называем поэзией первых лет революции:

Еще закон не отвердел,
Страна шумит как непогода.

Хлестнула дерзко за предел
Нас отравившая свобода...

Замысел «Гуляй-поля» «разбрелся», по словам автора, по другим его произведениям («Страна негодяев», «Пугачев»). Один из черновых фрагментов — «Страшный год... Год восемнадцатый в истории... Тогда и каждое село с другим селом войну вело» — «забрел» в «Анну Снегину» в качестве вводной сюжетной коллизии: война нищих криушан с зажиточными радовцами.

«Анна Снегина»

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 земель 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 четырех главах «Анны Снегиной», формально происходят в 1917 г. (с апреля по ноябрь), поэма создается 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») все понял и во всем разобрался, нельзя. Ведь в том же 1924-м написано «Письмо к женщине», где есть такое признание: «С того и мучаюсь, что не пойму, куда несет 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 нем не понимаю». А за кулисами, на проходной вопрос, часто ли навещает родителей, ответил: «Мне тяжело с ними. Отец сидит под деревом, а я чувствую всю трагедию, которая произошла с Россией».

Чувство — еще не знание. И не осознание. Чувство не дает 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 отрицают, а как бы смягчают поведение и жизненная установка ее мужа — старого доброго мельника.

По сравнению со своей старухой мельник поначалу может показаться чудаком и даже бездельником. При более внимательном всматривании выясняется, что этот вроде бы и беззаботный и легкий человек мудрее своей умной жены: и местный большевик Прон для него не только драчун и грубиян; за Проном — мука и горе криушан, доведенных до отчаяния безземельем.

И Анна для этого добряка не сытая барыня, мертвой хваткой вцепившаяся в богатые свои уголья, а милая женщина, лишившаяся и мужа, и крова.

И вот еще 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 и, как-то уломав волостных начальников, освобождает «пленниц» и привозит перепуганных женщин к себе на мельницу. Он же, судя по всему, помогает им и уехать. Мельник действует, а герой наблюдает и рассуждает. Мельник понимает Анну без слов, а герой, хотя, казалось бы, достаточно образован, чтобы не знать — в доме повешенного не говорят о веревке, не осилив любопытства, задает 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 скарбе плакать, когда разорена **ж и з н ь**? И со своей ли личной драмой носиться, когда с Россией происходит **т р а г е д и я**?

Гибнет от белоказацкой пули в «двадцатом годе» бессребреник Оглобин Прон. Хозяйственные мужики, разграбив дворянские гнезда, перетащили барские игрушки в свои избы, поднакопили деньжат, но эти первоначальные накопления в крестьянское дело не пошли, сопрели «в бутылках». Прогнали бывших хозяев, да сами не стали владельцами своей земли. «Золотой пролетит сорокой урожай над моей страной», — мечтал пророк Есенин Сергей в «Инонии». Мечта так и осталась мечтой...

* * *

Сам Есенин, не очень-то разбиравшийся в литературоведческих тонкостях, определил жанр «Анны...» на глазок: лироэпическая поэма. Некоторые исследователи считают, что это определение не совсем точно выражает ее 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 соотношенность, внутренняя зарифмованность названий: О-негин, С-негина.

Еще одно определение предложил А. Квятковский, автор авторитетного «Поэтического словаря»: последняя крупная вещь Есенина — стихотворная новелла, то есть повествование с напряженным романским сюжетом и неожиданной концовкой.

Элегическая нежная концовка «Анны Снегиной» (финал 5-й главы) и впрямь неожиданна, особенно на фоне подчеркнутой отчужденности последнего, перед вечной разлукой, диалога героев в конце предпоследней, 4-й части. Да и в начальных главах дворянская «снисходительность» взрослой Анны заслоняет нежную ласковость девушки в белом. Ее ласковое «Нет» («И девушка в белой накидке сказала мне ласково: „Нет!“») резко контрастирует с ее взрослым и грубым «Да!» («Была в том печальная тайна, что страстью преступной зовут»). «Тугое тело» и жеманные жесты провинциальной соблазнительницы («И лебедя выгнув рукой») живут как бы отдельно от ее снежно-нежного, черемухового имени.

И вдруг все меняется (в 5-й главе, играющей в композиционном устройстве «Анны Снегиной» роль эпилога). Два разных облика Анны соединяются в одно навечно милое лицо:

Далекие, милые были!..
Тот образ во мне не угас.
Мы все в эти годы любили,
Но, значит,
Любили и нас.

Больше того, из прямой речи героини исчезают все те пошлые слова и выражения типа «Потом вы меня бы бросили, как выпитую бутылку», которые так резали слух в начале повествования. Письмо Анны из Англии в Россию, в село Радово, и по тону, и по способу выражения чувств ничем не отличается ни от ностальгических стихотворений Есенина, ни от последнего монолога героя «Анны Снегиной». Два голоса, мужской и женский, звучат как в слаженном дуэте:

Женский голос:

«Вы живы?.. Я очень рада...
Я тоже, как вы, жива.
Так часто мне снится ограда,
Калитка и ваши слова.
Теперь я от вас далеко...
В России теперь апрель.
И синюю заволокой
Покрыта береза и ель...»

Мужской голос:

Иду я разросшимся садом,
Лицо задевает сирень.
Как мил моим вспыхнувшим взглядам
Погорбившийся плетень.
Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет...

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 ее «бросил»,

и в 20-е гг., и потом, вплоть до начала 90-х гг., был вопросом болезненным, драматически напряженным и в политическом, и в этическом плане. Вот что писала Ахматова, обращаясь к Б. Анрепу, художнику и поэту, которому посвящено большинство любовных стихотворений из ее сборника «Белая стая»:

Ты — отступник: за остров зеленый
Отдал, отдал родную страну,
Наши песни и наши иконы,
И над озером тихим сосну.

Как и адресат ахматовского стихотворения, Анна Снегина отдала «за остров зеленый» — на ее письме «лондонская печать» — и родную страну, и заветную калитку... Однако Есенин, обгоняя строгое и безжалостное свое время почти на три четверти века, не называет ее «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 счету прав *протистивший*, тот, кто сумел стать выше личной обиды. Та же мысль, тот же завет в стихотворении «Несказанное, синее, нежное...»:

Разберемся во всем, что видели,
Что случилось, что случилось в стране,
И простим, где нас горько обидели
По чужой и по нашей вине.

Этот фрагмент воспринимается как эпиграф к «Анне Снегиной».

«Анна Снегина» написана на Кавказе. В Батуми 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 надеется на литературный успех, на то, что профессионалы оценят мастерскую выделку вещи. Он всерьез верит, 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, еще 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 серьезной работой. Они произвели впечатление, аудитория потеплела.

«В этих строчках песня...». «Персидские мотивы», «Отговорила роща золотая...». В Персию Есенин влюбился через Омара Хайяма, вернее, влюбившись в газели великих персов, полюбил их «голубую да веселую» страну. И все-таки сказать, что он эту страну выдумал, нельзя. Не выносивший ничего искусственного, поэт и в восточной полусказке перелагает, преображая, личные впечатления. Им пережитое и в Баку, и в Тифлисе. И еще раньше, в 1921 г., в Ташкенте. В Ташкенте в ту пору проживал А. Ширяевец, с которым Сергей Александрович с юности состоял в переписке, но лично знаком не был. Приехал Есенин на редкость удачно: к началу «уразы». Вот как описывает этот мусульманский весенний праздник один из его знакомых: «В узких закоулках тысячи людей в пестрых, ярких тонов халатах... Чайханы, убранные коврами, залиты солнцем... Толпа разношерстная: здесь и местные узбеки, и приезжие таджики, и туркмены в страшных высоких шапках, и преклонных лет муллы в белоснежных чалмах, и смуглые юноши в золотых тюбетейках... Все это неумолчно шевелится, толкается, течет, теряя основные цвета и вновь находя их... Есенин сначала теряется, а затем начинает во все вглядываться, чтобы запомнить».

Проголодавшись, московский гость и его спутники устроились на высокой террасе какой-то «едальни». Но Есенин долго не мог притронуться к еде, а если и отрывал глаза от экзотического зрелища, то лишь затем, чтобы проверить, не смялась ли великолепная — персидская — желтая роза в петлице его пиджака. Эту великолепную розу он как бы и «пересадил» на голубые поля и в маленькие сады своей «Персии»: «Тихо розы бегут по полям...»

Мимо мощной поэзии Востока не прошел ни один крупный русский поэт. Есенин традиционную для русской лирики тему повернул по-своему, с фольклорным уклоном,

как любовь «уруса» к красивой персиянке Шаганэ (и полюбил скоро, и оставил не переживая: «Мне пора обратно ехать в Русь»). Но отлюбив Шаганэ, Есенин не разлюбил «Персию». Не ту, реальную, где никогда не был, а ту, что в его представлении была прародиной мировой Поэзии.

Уже в «Москве кабацкой», а также 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 ее ударным складом и быстрым ходом, с ее 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 шел в ногу со своим литературным временем. Однако он сразу же отказался от мысли строить современное стихотворение как большую частушку, взяв у нее то, что нужно было ему. И прежде всего умение легкокасательно соединять в одной строфе контрастные по смыслу высказывания по алогичной, частушечной схеме: «В огороде бузина, а в Киеве дядька». На пример:

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

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 ве-

цах цикла «Я спросил сегодня у менялы...» и «Улеглась моя былая рана...» еще 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. На стыке слова и напева родился новый вид поэзии — не песня и не стих, а песня и стих вместе, и Есенин спешил освоить и это «новообразование». Стихи 1924—1925 гг., за редким исключением, словно и рождаются вместе с напевом, рассчитанным на исполнительские данные самого автора. По свидетельству современников, эти вещи Есенин уже не читал, как прежде, а исполнял, причем мастерски, с особыми интонациями и переходами, округляя выразительные места жестами. Среди написанных им в последние полтора года жизни песен-стихов (авторских песен) есть и созданные на старый лад, как бы в «дедовской» манере («Клен», «Песня»), но есть и новые — стилизованные под городской, жестокий, с «чарующей тоской» романс.

В декабре 1920 г. Есенин писал Иванову-Разумнику: «Внутреннее „переструение“ было велико. Я благодарен всему, что вытянуло мое нутро, положило в формы и дало ему язык». Поэт, как всегда, опережает события, видит наперед. Год 1920-й — только начало «переструения», 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...» — одно из самых «певких» (напевных) стихотворений Есенина, давным-давно положенное на «голос», оно стало народной песней.

Н. В. Гоголь в знаменитой статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?» так определил особенность фольклорного лиризма: «В наших песнях... мало привязанности к жизни и ее 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 все, 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 тек-

сте, 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 березовой рощей пожухлые листья. Куда-то ушли и не вернулись хозяева брошенного дома. А ведь собирались в нем 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 отсылает нас к стихотворению Некрасова «Несжатая полоса». Шепот и ропот некрасовских колосьев: «Где же наш пахарь? Чего еще ждет?» — тихо вторит и журавлиному рыданию, и горьким грезам конопляника («О всех ушедших грезит конопляник...»).

Не обнаруживает привязанности к жизни и ее 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». Последнее словосочетание употреблено дважды, причем в первой, второй и четвертой строфах оно, как и в народных лирических песнях, помещено 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
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет 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) еще и сквозной рифмой в четных 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 веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет 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 ведет, 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: веселым — веселой; не жалеют — *не жаль мне*. Но не для того чтобы переписать по-своему изображенную в описательной части картину поздней осени, а чтобы почти теми же словами и красками, но не теми же средствами передать свое душевное состояние.

В описательной части словосочетание с глаголом *жалеть* внетекстовых ассоциаций не вызывает. Перенесенное в лирический монолог, оно сразу же выдает

свое 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 ровныя,
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, что стали народными и даже потеряли-позабыли 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 прием, 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 объемом 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 нем Есенин разместил все, что любил в среднерусском пейзаже: березовую золотую рощу, дом, холм, на холме — конопляник, голубой пруд, рано потемневшее небо, а в нем — широкий месяц и невидимый, но еще слышный клин отлетающих журавлей. А может быть (по контрасту с березовым, 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, среднего, и все же достаточно объемного, чтобы в нем мог раскинуть ветви символический «сад души», веселый 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 ее значение, так как костер в системе есенинских иносказаний — символ творческого горения. Сдвоив («обвенчав!») две близкие фигуральности — *красную рябину* и *костер*, поэт получил нужный ему образ — *рябинового неугасимого огня*. Поэтому «не обгорят рябиновые кисти», сгорая, не сгорают. Видимо, поэтому цикл «Рябиновый костер» включает последний прижизненный сборник Есенина («Персидские мотивы», изд. 1925 г.).

Следующий, последний образ, как и предписывает фольклорный канон, предельно сужен, да и ведет к нему, замыкающему цепочку, уже не ступень, а низкая, высокой в две строки приступочка:

Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова...

Узловая завязь природы с сущностью человека (так перевел Есенин на свой образный язык тот прием, который фольклористы называют психологическим параллелизмом) стянута в этом узком месте образной цепочки в такой тугий узел, что образ почти перестает быть образом, превращаясь в некий иероглиф: **человек-дерево**. Однако именно в силу своей узкости он-то и доводит до четкости формулы

вопрос, который лирический герой пытается, но не может разрешить. Что случилось, что случилось 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,
Сгребет их все в один ненужный ком,
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

Шестая строфа — третья часть стихотворения, или **кольцо**.

Кольцо — композиционно-стилистический прием, 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 двустипие в слегка измененном варианте. («Отговорила роща золотая березовым веселым языком» — описательная часть; «Скажите так... что роща золотая отговорила милым языком» — кольцо.)

Содержательный повтор выделяет как доминирующий образ *золотой рощи* и ее березового милого-веселого *языка*. Рифменный повтор акцентирует, как особо значные, 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 подчеркивает те элементы, которые мелодике строфы подавляют. Подчеркнуты 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 песенному стилю «чужое», слишком уж разговорное выражение: слова «скажите так...» нельзя спеть, их можно только произнести речитативом.

Кроме того, обращение «скажите так...» вводит в подтекст еще 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 нашел я друга в поколенья, / Читателя найду в потомстве я»).

Выделенные, как бы подчеркнутые автором элементы составляют последовательно-содержательный ряд: *время — ветром разметая — ненужный ком — скажите так — роща золотая — березовым языком.*

Помня, что ключ к этому шифру (образ-иероглиф: **человек-дерево**) спрятан в последнем двустийшии лирического монолога («Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова»), мы уже можем попробовать прочесть зашифрованное послание, то, о чем поэт не решается сказать вслух, о чем мыслит «теньями мыслей». Вот как примерно выглядит после расшифровки послание Есенина в будущее:

Моим согражданам, «ловцам вселенной», мнится: стихи, на березовом языке сложенные, не созвучны Великой Эпохе. По их планетарной логике, это мусор истории, ненужный суровому времени ком. На то лишь и годный, чтобы сгрести да разметать ветром. Но это ложный реприговор — истина откроется. И первыми, кому откроется... будете вы, читатели в потомстве. А когда придет пора открыть ее всем россиянам, скажите так... Скажите им так... что роща золотая, «в могучей своей красоте», стоит, где стояла — «среди долины ровныя, на гладкой высоте». **По весени** распуская, **по осени** сбрасывая лист...

И так скажите... что березовая сия опада, сия золотая словесная груда — не ушедшая в кабак контрреволюция и не застрявший в пути избяной обоз, а золотой запас поэтической России — «все, что зовем мы родиной».

* * *

Но если Есенин и к «Персидским мотивам», и к своим песням и романсам относился всерьез, 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 настороженность критики? Ведь уже должен был привыкнуть к тому, что все его крупные вещи, начиная с «библейских» поэм, 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 еще 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 все-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 еще «Анну Снегину». «У Прона был брат Лабутя, / Мужик — что твой пятый туз: / При всякой опасной минуте / Хвальбишка и дьявольский трус». Дав убийственную характеристику этому «негодю» (пятый, т. е. лишний, туз — шулерская карта в колоде), Есенин показывает, какой простор дает «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: „Даешь! Разберем потом!“»

И это только начало восхождения Лабути, в дальнейшем все 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 еще 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. То, что революция не духовное преображение, а общенациональная трагедия, поэт подозревал давно. Уже в 1920 г., когда писал после поездки в Харьков: «Идет совершенно не тот социализм... Тесно в нем живому». Знал и тогда, когда на вечере памяти Блока, устроенном деятелями Пролеткульта, выкрикнул из зала: «Это вы, пролетарские поэты, виновны в смерти Блока!» Знал потому, что обладал даром предчувствия. Еще в 1912 г. это свое грустное свойство определил так: «И знаю о себе, чего еще не вижу». До 1925 г. Есенин все это знал не видя, в 1925 г. — увидел. 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 откликнулась 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 «Черный человек», Максим Горький писал из Неаполя бельгийскому поэту Ф. Элленсу, переводившему стихи Есенина: «Если бы Вы знали, друг мой, какие чудесные, искренние и трогательные стихи написал он перед смертью, как великолепно его поэма „Черный человек“. Мы потеряли великого поэта».

23 декабря 1925 г. из Москвы в Ленинград вечерним поездом уезжал незадачливый «попутчик», отвергнутый «брызжащей новью», о самой серьезной вещи которого — «Анне Снегиной» — в прессе за полгода не появилось ни одной дельной заметки. А через несколько дней, в канун Нового года, потрясенная Москва провожала в последний путь Великого Поэта. Газеты в некрологах еще затруднялись в выборе подходящего эпитета: большой? громадный? талантливый? Или гениальный? А может, национальный? Или лучше: русский?

Но лозунг над Домом печати, где был установлен привезенный из омраченного Ленинграда гроб с телом Сергея Есенина, выбрал неколебимо: ВЕЛИКИЙ.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Имажинизм

Необрядовая лирическая песня

Лубок

Ступенчатое сужение образа

Кольцо

Мелодика

- ?
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, — «все от дерева». Назовите самые постоянные, самые характерные для его поэзии, «сквозные» образы.

5. Какие фольклорные жанры, кроме лирической «дедовской» песни и городского народного романа, оказали влияние на его поэтику?

6. Свое 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 чем?

7. Как использованы Есениным приемы народной лирической необрядовой 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. «Это все, что зовем мы родиной». Тема родины в лирике С. Есенина.

2. Образы русской природы по стихам С. Есенина и А. Блока.

3. «Какой раскол в стране». (Послереволюционная новь в поэме «Анна Снегина», в стихотворениях «Русь советская», «Русь уходящая», «Возвращение на родину».)

4. Особенности метафорической системы С. Есенина.

Темы рефератов*

1. Дорога жизни в трех шедеврах русской лирики: М. Лермонтов. «Выхожу один я на дорогу...»; А. Блок. «Осенняя воля»; С. Есенин. «Устал я жить в родном краю...».

2. Уроки Америки. По Маяковскому: глава «Америка» в цикле очерков «Мое открытие Америки», стихи «Атлантический океан» и «Бруклинский мост»; по Есенину: «Железный Миргород», «Инония».

3. Легенда о Великом мятежнике в интерпретации Пушкина («Капитанская дочка») и Есенина («Пугачев»).

4. «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

¹ Материал для работы можно найти в статье В. Турбина «Традиции Пушкина в творчестве Есенина», опубликованной в книге «В мире Есенина».

поэт. Устная поэзия русского народа, его культура в целом, крестьянская этика — словом, тот народный мир, о котором написал Василий Белов в своем «Ладе», — все это живет в поэтическом наследии Есенина.

В мире Есенина: Сборник статей. — М., 1986.

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 Навинском бульваре. Воспоминания // Согласие. — 1991. — № 4.

Любознательный читатель найдет в этой документальной повести много интересных сведений. Однако главное достоинство прозы Т. Есениной в том, что она талантливо и тактично передает атмосферу бытовой жизни людей того культурного слоя, с которым в 20-е гг. был связан Сергей Есенин. Кроме внешности, по праву живого родства дочери поэта переданся и редкий литературный дар: врожденное 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, в результате Есенин предстает трагичнее, обаятельнее и человечнее привычного стереотипного образа, третушированного и упрощенного.

Сергей Есенин в стихах и жизни: В 4 кн. — М., 1995—1996.

В книге содержатся произведения и письма самого поэта, документы, воспоминания о нем. Про этот четырехтомник можно сказать: «Все 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.

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ

(1893—1930)

Владимир Маяковский — предтеча, певец и жертва Октябрьской революции 1917 г. Вокруг его имени, как и вокруг Октябрьской революции, идет нестихающий спор. Кто же еще 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 нем злословили и издевались. Его любили и ненавидели. Маяковский, «революцией мобилизованный и призванный», несет в себе ярко выраженные черты социального эксперимента, начатого революцией 1917 г. с ее романтическими и утопическими идеями и всенародными трагедиями, избыточным пафосом победителей, горем и страданиями миллионов... И все 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 пришел в мир для жизни, для борьбы, он перенасыщен энергией действия: «И чувствую — „я” для меня малó. Кто-то из меня вырывается упрямо».

Искупление творчества для Маяковского — жертва. Он все-таки воспринял это неискоренимое, трагическое заблуждение русской интеллигенции, будто ценою 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, которые юный Маяковский начал проявлять в годы учения в гимназии. Для этого Александре Алексеевне с Олей и Володи пришлось переехать в Кутаиси.

В гимназии Володя учился хорошо, обзавелся новыми друзьями, был заводилой в ребячьих забавах, купался в Ринони, 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 Людмила 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 переменяло 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 закален и испытан в первых, еще 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 ее с бедностью виделся острее, чем в Кутаиси. Вот откуда в поэме «Люблю»: «Я жирных с детства привык ненавидеть, всегда себя за обед продавая».

С начала учебного года Володя пошел 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. Четвертый класс Володя закончил с переэкзаменовкой по латинскому языку. Он все больше вовлекался в общение с революционной молодежью. Политические увлечения в студенческой и гимназиче-

ской 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 еще находился в подростковом возрасте. Хотя в своем выборе был тверд. 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 заключенных, Маяковский был переведен в одиночку Бутырской тюрьмы. В Бутырьках он провел несколько месяцев, много читал и начал сочинять стихи, тетрадку которых у него отобрали при освобождении.

Нелегальная деятельность, слезка, 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 свое членство в партии.

А случилось так: его выпустили из заключения в январе 1910 г. Перед Маяковским встал вопрос: что делать дальше? Ему шел 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 все-таки влекут его к искусству. «Я зашел к товарищу по партии — Медведеву,— пишет он в автобиографии.— Хочу делать социалистическое искусство. Сережа долго смеялся: кишка тонка.

Думаю все-таки, что он недооценил мои кишки.

Я прервал партийную работу. Я сел учиться».

Учиться живописи, которой он увлекался с первых гимназических лет. Для этого пошел в студию художника П. Келина. Пройдя хорошую выучку, в августе 1911 г. Маяковский поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества. Началось серьезное профессиональное обучение искусству пластики. Однако кипучей, деятельной, со всеми задатками стихийных, романтических порывов к переменам натуре Маяковского вскоре стало тесно в стенах училища, которое он так и не закончил — был исключен 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 «чьи-то». Проницательный Бурлюк сразу понял, чьи это стихи, увидел в нем «дикого самородка» и на следующий день представлял друзьям Маяковского как «гениального поэта». Восторженная оценка Бурлюка смутила Маяковского, но слово было сказано о том, что скрытой мечтой жило в нем: *поэт*. Совсем не исключено, что он ждал *этого слова* 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 подчеркивать 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 Крученых выпустили альманах и манифест «Пощечина 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. «Пощечина общественному вкусу» — вызов, рассчитанный на скандал. Здесь обструкции подверглись современники: Горький, Куприн, Блок, Сологуб, Ремизов, Аверченко, Бунин, Саша Черный, Кузмин... И на этом фоне вызывающе звучала первая фраза: «Только мы — лицо нашего Времени».

Но в нем содержался еще 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 прием, хотя и грубый, неуклюжий, что манифест своим пафосом направлен на обновление языка литературы, ее выразительности. Футуристы протрубили поход за новый синтаксис, новую ритмику, «самоценное» слово. И сколь бы парадоксальные формы ни принимал футуризм при своем появлении на свет, как бы ни коробил 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 желтая 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 какую-то частью аудитории принимались всерьез. Футуристы проявляли интерес к материальной культуре города: урбанистические, городские мотивы отчетливо 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. Желтая 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 потрясен, 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 далекие друг от друга понятия и вещи:

Слезают слезы с крыши в трубы,
к руке реки чертя полоски;
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 зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Мир, воссозданный поэтом, движется, живет: дорожная канава «квакает, скачет по полю», уподобленная лягушке, но она же — «зеленая сыщица», — извиваясь, хочет «нас заневолить веревками грязных дорог», т. е. поэт награждает ее человеческими инстинктами. Иногда пластика несколько вычурна и чувственна: «Лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок!»

Маяковский щедро насыщает поэзию красками природы, видениями города, но он еще 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 — кастанье́т, свою́ им — вою́ем, мане́ра вам — нёрвам) и **рифмы ассонансные**, т. е. неточные, где совпадают гласные, но совпадение согласных весьма приблизительно (я́влен — богодья́воле, кля́узе — ма́узер, оваян — кофеен, дольней — колокольни). А иногда стих прорифмовывается почти насквозь: «И жуток / шуток / колющий смех — / из желтых / 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 еще не различая ее 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 свое оправдание.

Как футурист, он проповедует эстетику «самовитого слова», на самом деле вкладывает в стихи свой опыт и свое отношение к жизни. В нем — грубейший эпатаж: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Явный, нарочитый вызов, «желтая 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 браву-

дой, 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 иступленный крик одинокой души, которая бьется 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, неутоленность, ощущение неполноты своей жизни, неполноты знания о ней и, стало быть, ненастоящности успеха. Мир не раскрывает свои тайны перед поэтом, и он недоуменно вопрошает:

Послушайте!
Ведь если звезды
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 недоуменные 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» — взращивает «сад фруктовый» для грядущих поколений. В этих строках идея жертвенности служения людям, характерная для русской литературы. Это «голгофский мотив», изначально вызревавший в творчестве Маяковского, для которого слом старого мира со всеми привычными атрибутами, образом жизни был условием ее 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 неблагонадежности), 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.

В это время Маяковский вернулся к поэме «Облако в штанах», которую начал еще 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 ее 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 переросла в драму жизни. Сам поэт так определил смысл произведения: «„долой вашу любовь“, „долой ваше искусство“, „долой ваш строй“, „долой вашу религию“ — четыре крика четырех частей».

Тема любви не исчезла из поэмы, первоначальный импульс был настолько мощен, настолько внутренне испепеляющ, что своим нервным током пронизал всю поэму, каждую ее 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 нем 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 ковчега, 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 захлестывает его: «Выньте, гулящие, руки из брюк,— берите камень, нож или бомбу...»

Страдание и отчаяние толкают героя поэмы к бунту, и выплескиваются 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 наслезненные бочками выкачу. Дайте о ребра опереться». В поэме бурлит молодая кровь, ее 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 и бунтом против салонного, обескровленного голым

эстетством искусства. Косвенно, инстинктом здорового, но социально не защищенного человека Маяковский таким образом 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 счастливо 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!». Ее украли, купили, прельстили богатством, деньгами, комфортом... Любое из этих предположений может быть верным. В треугольник третьим «персонажем» включен буржуазный жизненный порядок, 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 ее не был браком по расчету: 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 свое произведение. Так на титуле поэмы, которая родилась из драмы одной любви, появилось имя («Тебе, Лиля») персонажа другой любовной драмы, гораздо более напряженной, заполнившей многие годы жизни, испепеляющей по своему внутреннему содержанию.

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 обрек на неслыханные страдания, он молит Бога освободить его от этой проклятой любви... И все-таки: «Тебя пою, накрашенную, рыжую». В этой самой личной, самосжигающей, сла-

вящей и проклинаящей возлюбленную — «ослепительную царицу Сиона евреева» — поэме, уже с «Пролога» звучащей на трагической ноте («Все чаще думаю — не поставить ли лучше точку пули в моем 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 все-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 ее мучительно, с великой болью и готов был на все, 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 все-таки сквозь кроваво-дымные видения войны, картины смерти и ужасов в поэме пробивается мотив жизни. Маяковский верит: «Вселенная расцветет еще, радостна, нова». Он верит и призывает верить, что придет 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, еще 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 составе их крови — бунт. И навстречу Октябрю Маяковский шел с открытой душой: «Моя революция!» Ха-

рактором, 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»), предъявили свои претензии представлять государственное искусство. Но Маяковский не сразу находит свое 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 годовщине Октября Маяковский написал пьесу «Мистерия-буфф». Пьеса была насыщена современностью, хотя драматургическим каркасом для нее 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 четко: «выволочь республику из грязи». И в этом же году написано огромной силы лирическое стихотворение «Хорошее отношение к лошадям», в котором на чувство любви ко всему живому наложилось и затушевало агитационный пафос пронзительное чувство покинутости, одиночества. Куда девался прежний энтузиазм пророка и предтечи революции?! Не оттого ли эта «какая-то общая звериная тоска», объединившая его с упавшей на Кузнецком лошадью, что революция увиделась поэту не в желанном ижданном пылу обновления, а в разгуле стихии террора, что ему не находилось 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) увлечет поэта. Маяковский превратит ее в некую индустрию плакатного искусства. Это произошло, когда

поэт в начале 1919 г. снова вернулся из Петрограда в Москву. Более двух лет работы в РОСТА — это «тысячи тонн словесной руды» и это ежедневный агитпроп. Работал коллектив художников. Из вороха газетных сообщений выбирались самые злободневные, на эти темы делались рисунки и подписи к ним. Рифмованные подписи в подавляющем большинстве сочинял Маяковский, он же исполнял своего рода диспетчерские функции, снабжая темами художников, предлагая им тексты для плакатов. Множество плакатов рисовал сам.

«Окна сатиры» тиражировались с помощью трафаретов и выставлялись 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, бытовые проблемы. Типичный пример — с манифестом белогвардейского генерала Деникина. На плакате рисунок и текст Маяковского: «Граждане самых отдаленнейших мест! Слушайте широко вещательный Деникинский манифест». Дальше идет сатирическое комментирование манифеста с соответствующими рисунками, и в конце — красноармеец в боевой стойке, в руках винтовка с примкнутым штыком и лихая частушка:

Хорошо поет, собака!
Аж прошиб холодный пот.
На конце штыка, однако,
так ли пташка запоет?!

Тексты Маяковского нередко являются стилизацией народной песни, частушки, раешника, 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, это былинный богатырь, символ России в ее историческом бытии, символ ее 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 ее «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 перусложнена метафорической детализировкой, характерной для поэтики футуризма.

Претензии футуристов представлять коммунистическое искусство были отвергнуты Лениным и Луначарским, однако Маяковского это не оттолкнуло от созидательных идей революции, он выступает с инициативой производственной пропаганды, создает Левый фронт искусств (ЛЕФ), продвигает идею социального заказа, желая помочь новой власти в решении труднейших народнохозяйственных 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 задуть, 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 нем 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 еще не знал, что скоро, совсем скоро завяжется тугий узел драмы, которая развеет веру в любовь, выраженную в финале поэмы: «Не смоят любовь — ни ссоры, ни версты. Продумана, выверена, проверена». Поэма «Люблю» осталась в творчестве Маяковского напоминанием о том, что был свет в окне, что мелькнуло «чудное мгновенье» 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 ее... *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 когтист».

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 закрепощенности 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 лироэпической природы произведения. Личные мотивы — пережитое, испытанное, автобиографическое. Но — мотивы. То есть 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», «пироги», пустые разговоры, равнодушие ко всему происходящему за этими стенами... Чем, собственно говоря, они отличаются от гостей Феклы Давидовны, показанной в гротескно-фантастической картине рутинного быта?..

И все же один человек попадает в зону бережения, только к одному человеку словно бы и не прилипает все 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 все-таки распрстраняются на одну зону. Но любимая остается вторым персонажем поэмы, она там, за дверью, объективно сливается, смешивается в одно целое с «воронами-гостями», она — их отражение, их часть. И все, 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 нем сказано:

«...Исчерпывает ли для меня любовь все? Все, но только иначе. Любовь — это жизнь, это главное. От нее разворачиваются стихи и дела, и все пр. Любовь — это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться во всем... Но если нет „деятельности“, я мертв.

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 человечьих воскрешений смотрит ХХ в., выскивает, кого бы воскресить. «Надежда» — страстная мольба (и надежда) о воскрешении с проникновенными, очень доверительными строчками: «Я свое, земное, не дожил, на земле свое не долюбил». И среди прочих заслуг, добродетелей и обещаний — если воскресят — делать все «даром»: «чистить, мыть, стеречь, мотаться, мечь», а также «развле-

кать, стихами балагура», — поэт столь же проникновенно говорит о любви к «зверью».

Далекое будущее, ХХХ в., представил себе Маяковский и адресовался туда. Как ни торопил жизнь, как ни верил в коммуны у ворот, а избавление от угнетающей инерции старого быта относил лишь в далекое будущее:

Ваш
тридцатый век
обгонит стаи
сердце раздиравших мелочей.
Нынче недолюбленное
наверстаем
звездностью бесчисленных ночей.

Слово о любви произносит Маяковский-романтик. О любви, которая бы не была «служанкой замужеств, похоти, хлебов», 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 20-х гг. После нее 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 «производственность», поставив в центре внутреннюю жизнь человека. В личном плане поэма обнажила конфликт поэта с враждебным миром поругания любви. Она явилась своеобразным мостом к лироэпосу поэм о Ленине и Октябре.

Октябрь в поэзии Маяковского. Восприняв революцию как первый акт преображения всей жизни, Маяковский ищет среди людей тех, кто оказался бы способен совершить до конца это действие, кому надо подражать. Такой фигурой ему представлялся Ленин, о котором он написал стихотворения «Владимир Ильич» и «Мы не верим!». Смерть вождя революции в 1924 г. стала для Маяковского настоящим потрясением. Работая над поэмой «Владимир Ильич Ленин», он тщательно изучал биографию и труды своего героя, ленинская тема вызрела в нем, стала неизбежной: «Голосует сердце — я писать обязан по мандату долга».

Если в поэме «Человек» поэт уподобляет судьбе Всевышнего свою судьбу, то в поэме о Ленине «житие» ее героя заставляет вспомнить Новый Завет, жизнь и деяния Спасите-

ля. Хотя, конечно же, поэт с гневом отбрасывает даже в со-
слагательном наклонении мысль про то, что «был он
царствен и божествен», и всячески выделяет в Ленине чер-
ты «самого земного» человека, напоминая при этом, что
«каждый крестьянин Ленина имя в сердце вписал любов-
ней, чем в святцы». Все-таки в сравнение берутся «святцы».

Но сказанное раньше, в стихотворении «Владимир Иль-
ич»: «Я в Ленине мира веру славлю и веру мою» — эхом от-
звонится обновленческому энтузиазму молодого Маяковско-
го. Образ Ленина — это в представлении поэта идеал рево-
люционера и человека новой эпохи. Он выделяет в нем
такие качества, как доброта и твердость, распределяя их
в отношениях с товарищами и врагами, его принципиаль-
ность в политических спорах и решениях.

Развернутый на значительном пространстве поэмы,
портрет Ленина представляет собою попытку вписать его
в историю. В некоторых местах заметно, как лироэпическое
течение поэмы нарушается рационалистически-агитацион-
ной хроникой. Слияние искусства и политики происходит
в тех наиболее значительных фрагментах, когда в сюжет
вплетается личная тема или в очень чувствительной точке
сюжета пересекается с нею. Один из таких сюжетных уз-
лов — день Октябрьского восстания.

Все испытанные, а также новые варианты стиховой вы-
разительности призваны поэтом на выполнение задачи на-
писать «капитализма портрет родовой». На фоне ярких по-
дробностей, насыщенных содержанием картин, встречаются
строки декларативные, из словаря политпросвета, их поэти-
ческое несовершенство Маяковский ощущал, но он отстаи-
вал право на эксперимент, он прямо и неукоснительно вво-
дил в поэзию политическую лексику, лозунг. Маяковский
доказывал необходимость поэтического освоения «неизящ-
ных» тем, законность их присутствия в искусстве. В сплаве
хроникального эпоса, политики и лирики эта часть закреп-
ляет найденную Маяковским жанровую разновидность —
лироэпической политической поэмы.

Всю трудную для восприятия политическую серединную
часть поэмы эмоционально вбирает в себя мощный лириче-
ский поток, зародившийся в ее начале и половодьем горе-
стных переживаний затопивший финальную главу. Три
неровные части поэмы о Ленине сложились так: первая —
лирическое вступление и вступление к эпосу, начало «рас-
сказа»; вторая, самая объемная, и есть эпос, «рассказ»; тре-
тья часть — похороны Ленина — **реквием.**

Поэма «Хорошо!» написана к 10-летию Октября. «Действие» ее начинается со 2-й главы, после лирического вступления, дающего замечательный образ времени. Поэт избирает для нее 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 имел в виду показать всю расстановку сил перед Октябрем, но помимо Керенского, Милюкова и Кусковой, представляющих силы эсеровско-кадетского толка, он все-таки показывает и еще одну разновидность контрреволюции — 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 болтовней либерала и монархиста в противоположном стане царит деловое напряжение, все слова и распоряжения точны, взвешены. Человек, который информирует о текущих событиях и отдает распоряжения, — собран, деловит, опытен. Скорее всего это профессиональный революционер из народа, прошедший выучку в подполье, в тюрьме или ссылке, в армии под руководством более опытных и старших. Демократическое происхождение подчеркнуто 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 вооруженного восстания в Петрограде. Это динамичная картина с конкретными подробностями и образами-символами. Однако Маяковский не дает волю патетике, хотя запечатлевает самый исторически важный момент в сюжете. Он начинает и кончает главу подчеркнуто 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) идет 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.

Рассказ о революции поэт завершает эпизодом трудового субботника. Эта 8-я глава наиболее агитационна. В стиле агитки написана концовка ее: «Дяденька, что вы делаете тут, столько больших дядей?» — «Что? Социализм: свободный труд свободно собравшихся людей». Упрощенный плакатный показ цели, которой добивалась революция. Стих лишен ассоциативности, напоминает стиль плакатов РОСТА.

В «московских», «бытовых» главах дан как бы социальный разрез общества, выглядит он 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 любовью, дружб и семей», что только в таких условиях «поймешь: нельзя на людей жалеть ни одеяло, ни ласку» и что землю, «с которой вместе мерз, вовек разлюбить нельзя». А две морковинки и полполена березовых дров, предназначенные любимой, заболевшей от холода и недоедания; щепотка соли — сестре к Новому году; себе — «кусоч конский» — все это трогательные детали уже личного, но и не только личного быта. Личная причастность к происходящему придает особую эмоциональность произведению, и лирическое течение поэмы набирает силу.

Лирическое начало приобретает публицистический характер. В нем звучит вызов тем, кто пребывает в сыто-

сти 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 вдвоем 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 закаленным бойцом, патриотическое чувство его получает социальную окраску. К концу поэмы возрастает ее 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. Причем 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, задрав порточки, — чистая публика и солдатня»). А иногда достигает эффекта соединением в одной фразе разностильных лексических вариантов («Кадеты — на что уж люди лояльные — толкались локтями, крыли матюгом»). Вздох 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 обошел...»), забегание вперед 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, признается, что это «работа адовая», 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, устремленный в будущее, поддавался настроениям победительной эйфории. Ее 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 пристегивая к ним 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 заражен оптимизмом творца нового, когда изображал некое подобие прекрасного будущего в пьесе «Клоп», когда, подгоняя время, видел «комму-ну во весь горизонт», когда, забегая вперед, представлял настоящее в финале поэмы «Хорошо!».

«Теперь поговорим о дряни». Было бы наивно полагать, что Маяковский не видел многих отрицательных сторон революции, но он, как и Блок, оправдывал их великой целью. Он искренне верил в высокие идеалы. Но уже вскоре после победы революции, 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 прием в сатирических стихах — гротеск, совмещение реального с фантастическим. В форме острого гротеска написано стихотворение «Прозаседавшиеся», которое похвалил Ленин, понимавший, что бюрократизация аппарата власти ведет к ее перерождению. Так уже в 1922 г. Маяковский дал первый бой советской бюрократии и не прекращал войны с нею до конца жизни. В ряд с «Прозаседавшимися» становятся стихотворения «Фабрика бюрократов», «Бумажные ужасы», «Канцелярские привычки». Повышается 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 некоей поденной газетно-производственной работы в духе левовской 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 смеемся, — драма нашей жизни, ее уродство. Гоголь смеялся над уродствами в николаевской России сквозь слезы, Маяковский смеется над новым, советским уродством, сжимая кулаки от гнева.

Драма построена на конфликте между изобретателем Чудаковым, легким 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 остается драмой. Драматизм ее — в борьбе с бюрократией, которая умеет приспособливаться, вооружена демагогической риторикой, представляет собой организованную силу.

В образе Победоносикова Маяковский сконцентрировал многие уродливые наслоения казенного, 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 бьет по бюрократизму власти наотмашь. Если обозреть всю бюрократиаду, все аспекты его сатиры 20-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, повторенная 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 насчет интересов народных масс пословица: лес рубят — щепки летят — таит в себе зловеющий 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 все это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки... Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то вы его выставили в таком свете и назвали еще 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, казенное 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 «вроде». И все же этот оптимизм имеет отвлеченный характер, он связан с далеким (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 все те же — Победоносиковы, Оптимистенки, да еще без Чудаковых...

Жизнь постоянно сталкивала Маяковского с бюрократами и бюрократией, поскольку она 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 осуществлен, но его сатирические стихи и пьесы возмещают 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, еще 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.

Любви, однако, помешали. И не небесные, а земные силы. Осенью 1929 г. Маяковскому не дали визу в Париж. Кто стоит за этим запретом — неизвестно. Еще во время работы над «Баней» он начал готовить выставку «20 лет работы». К ее 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 четко обозначил связь со своим временем, признав: «И мне агитпроп в зубах навяз», но что ради великих идеалов он «себя смирял, становясь на горло собственной песне». Плата за «песню» слишком велика, но она — песня — все-таки заняла свое 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, развернута дивная, поражающая своим масштабом метафора: Маяковский представил современникам и потомкам «все поверх зубов вооруженные войска, что двадцать лет в победах пролетали», представил как оправдание своей жизни. Образный ряд великолепен, он полностью подчинен идее боевой, действенной поэзии. Деловая речь и речь сниженная до уличного пафоса, страстная проповедь и исповедь, полемика и интимные строки — все 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 нем произвольно («Пара́дом разверну́в моих стра́ниц войска́, / я прохожу́ по строчечному фронту. / Стихи́ сто́ят свинцо́во-тяжело́, / гото́вые и к сме́рти и к бессме́ртной сла́ве»). Наиболее распространенной в русской поэзии является форма тонического стихосложения, где междударные интервалы в стихе упорядочены («Тучки небэсны, вэчны страна́ники...», «Бу́ря мгло́у небо́ крёт...»).

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. Еще в пьесе «Клоп» официальная критика учуяла «антисоветский душок», а в «Бане» обнаружила «издевательское отношение к нашей действительности...». Выставка «20 лет работы», к открытию которой Маяковский написал «Во весь голос», руководством и писателями была бойкотирована, пресса обошла ее 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 тугую узел. Больной, издерганный, с трудом перемогавший нервное перенапряжение, Маяковский ищет утешения во встречах с актрисой МХАТа Вероникой Полонской, милой, очаровательной, влюбленной в него молодой женщиной. Он хочет создать свою нормальную семью. Но и тут, находясь во взвинченном состоянии, торопя события, не может привести свои отношения с ней 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 все больше подрывала нарождавшаяся тоталитарная система власти. В нее уперся поэт своей «Баней», хотя еще продолжал погромыхивать газетными лозунгами.

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 и принижающая его творческий облик. Фактически это означало забвение поэта.

Однако прошло пять лет, и Сталин гласно подтвердил подсказанные ему слова, что «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи...» Этот жест понадобился для того, чтобы сгладить впечатление от потерь, которые уже несла литература в результате репрессивной политики властей. С этого момента началась канонизация поэта, которая нанесла ему не меньший урон, чем огульная критика. А в конце 80-х и начале 90-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, отозвавшаяся во всем мире, и, как бы ни оценивались события Октября 1917 г., самая дерзкая, самая радикальная попытка обновления поэзии — ее содержания и ее 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

Лирическая политическая поэма

Лирика любви

Тоническое стихосложение

7 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. Лирика любви («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник»). В чем ее 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 чем разница в изображении движущих сил революции у двух поэтов (сделайте сравнительный анализ поэм «Хорошо!» и «Двенадцать»)?

7. Каким предстает образ поэта во вступлении к поэме «Во весь голос»?

8. Покажите на примерах из стихов и поэм Маяковского особенности его поэтики: рифмы (составные, ассонансные), ассоциативные сближения далеких понятий (в сравнениях, метафорах), гиперболические и гротесковые образы, тонический стих (объясните его отличие от силлабо-тонического стиха).

9. Какие обстоятельства жизни и особенности характера привели Маяковского к приятию революции?

Задания для самостоятельного анализа текста

1. Гипербола в поэтических произведениях Маяковского как средство сатирического обличения («Бумажные ужасы», «Нагрузка по макушку», «Помпадур...»).

2. Охарактеризуйте особенности образной системы вступления к поэме «Во весь голос» (метафоры, сравнения, эпитеты, рифмы, ритмика).

3. Проанализируйте третье действие пьесы «Баня». Какими изобразительными средствами Маяковский показывает подавление свободы творчества (ирония, гротеск)?

Темы сочинений

1. Любовная лирика Маяковского как вершина поэтического самовыражения («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Люблю», «Проза 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).



Советуем прочитать

Маяковская Л. О Владимире Маяковском. — М., 1968.

Автор книги — старшая сестра поэта. 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 обширные выходы в его творчество 20-х гг. В ней дается 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 («Желтая 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 дает автору основание сделать вывод, что к концу своей короткой жизни Маяковский пришел 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 — в сравнении с вариантом ЖЗЛ — свободная от цензурных рамок биография поэта.

Имя этой теме: любовь!: Современницы о Маяковском. — М., 1993.

Книга создана на основе мемуаров женщин, близко знавших Маяковского. Это обогащает наше представление о Маяковском-человеке.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 20-Х ГОДОВ

Народ и революция в поэзии и прозе: этапы становления реализма нового типа. Литературные группировки

Новый подход к оценке Октября и Гражданской войны. Долгие годы образ Октября 1917 г., «десяти дней, которые потрясли мир» (Джон Рид), образ, определявший характер освещения литературного процесса в 20-е гг., был весьма одноплановым, одномерным, упрощенным.

Он был монументально героическим, односторонне политизированным. Как и многие скульптурные композиции в городах в честь павших за коммуны борцов, латышских стрелков, красных партизан. Этот образ создавали кинофильмы о штурме Зимнего дворца, о залпе «Авроры», пьесы о «человеке с ружьем», 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 заклинательных апокалипсических формул: «весь мир насилья мы разрушим», «гром великий грянет над сворой псов и палачей», «владеть землей имеем право, а паразиты никогда». Это была ритуальная мелодия для великана, коллективного Прометея, для Мессии. Забыть этот образ, как и романы 20-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. Лавренева и др., — невозможно, несправедливо. «Это было при нас, это с нами вошло в поговорку», — могли бы сказать нам тысячи известных и безымянных краснозвездных героев. В том числе — и Великой Отечественной войны.

Сейчас читатель и телезритель знают, что помимо «революции — праздника трудящихся и угнетенных» существовал и иной образ: «окаянные дни» (Бунин), «глухие годы»

(«восходишь ты глухие годы, о солнце, судия, народ», — писал уже в 1918 г. О. Мандельштам), «роковое бремя»... И еще более резкие, антипраздничные оценки — «Блевотина войны — октябрьское веселье» (З. Н. Гиппиус, 29 октября 1917 г.) — и страшные поэтические видения кровожадной, развращающей Смуты:

Пулемет... Окончание — мед...
Видно, сладостен он для охочих
Пробуравить свинцом народ —
Непомерные, звездные очи...
(Н. Клюев. «Пулемет», 1918)

Одномерное, парадное представление об Октябре, о смысле и реальностях Гражданской войны явно разрушается. Однако не надо жалеть о былой стройности и завершенности. Из истории и литературного процесса уже не изгонишь (без ощутимых утрат) ни тревоги В. Г. Короленко (отраженной в его письмах-протестах против террора, репрессий в 1919—1920 гг.), ни «Стихи о терроре» (1923) М. Волошина, ни «Солнце мертвых» (1923) И. Шмелева 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 побежденных. Скажем, без картины Севастополя 1920 г., расставания с родиной солдат армии Врангеля, запечатленной эмигрантским поэтом Вл. Смоленским:

Над черным 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 мертвым Ангелом...
Мы уходили за море с Врангелем...

Однако важно не одно возросшее богатство картин, образов, жизненных ситуаций Октября и Гражданской войны — итог публикаций книги Романа Гуля «Ледовый поход» (1921), громадного романа Петра Краснова «От Двуглавого Орла к Красному знамени» (1894—1921), Николая Брешко-Брешковского «На белом коне» (1922) и т. п. Сейчас, после встреч — на книжной странице, сцене или теле-

экране — 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 «побежденные», изгнанные, обреченные на бездомность люди с погонами до самозабвения любили Россию!

Иван Шмелев в 1924 г. в статье «Крестный подвиг», обращенной скорее всего к будущему, одним из первых сказал о трагическом идеализме десятков тысяч юных офицеров, любивших Россию, преданных либеральными болтунами, оскорбленных «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 еще дороже — через страданье».

При чутком отношении к мучительным «Окаянным 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 непрерывно, так люто? А ведь говорили, что я только ненавижу» («Окаянные дни»).

Больше того. Своего «плачущего ангела» (плачущего над Россией и за Россию) можно обнаружить и в самых злых, кажущихся сплошной «контрреволюцией» статьях И. Шмелева, собранных в книге «Душа Родины» (1967), и в дневнике скитаний сатирика Дон-Аминадо «Поезд на третьем пути» (1954), и, конечно, в «Демонах 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 «Черную 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.

Замечательный материал для нового подхода: З. Н. Гиппиус то повторяет в «Черной книге» злые оценки Октября либеральной интеллигенцией («Лежим, поруганы и связаны, по всем углам, плевки матросские размазаны у нас по лбам»), то вдруг начинает смирять стихию ненависти, молиться за Россию и народ, заклинать озверение:

Бедная Россия. Да опомнись же. (22 февраля 1917)
Бедная земля моя. Очнись. (23 февраля 1917)
Неужели — поздно?

И вот Господь неумолимо
Мою Россию отстранит.
(4 сентября 1917)

Новый подход к трагической эпохе революции, Гражданской войны, к 20-м гг. и литературному процессу этого периода — это собирание всего, что выше, главнее, чище узкокастовых, групповых, тем более разрушительно-утопических пристрастий, догм. Важно собрать все, что объединяет писателей, даже оказавшихся волей судеб по разные стороны баррикад. Революция и Гражданская война — это весьма многомерный, противоречивый процесс взаимоотталкивания и притяжения людей, ломки и становления, сотворения ими родины.

Осмысление событий революции и судьбы России: «Пролетарские культурно-просветительные организации» (Пролеткульт), «Кузница». Современный читатель, обращаясь к истокам новой литературы — они, между прочим, и в публицистике «Правды», «Известий» 1917—1919 гг., в языке листовок и плакатов, в частушках и песнях, «Окнах РОСТА», — должен усвоить хоть частично язык этой эпохи. Это не так и трудно и одновременно интересно... Так, если мы откроем одну из книг Н. А. Клюева («Песнослов» (1919), «Избяные песни» (1920) и др.), то можем прочесть, скажем, такое обращение «деревни» к «заводу», «крестьянской» музыки к «заводской», «избы» к «молоту»:

Мы — ржаные, толоконные,
Пестрядинные, запечные,

Вы — чугунные, бетонные,
Электрические, млечные...

Кто эти «мы», имеющие дело с «толокном» (т. е. в избе толченной, немолотой мукой, чаще всего овсяной), с «пестрядью» (т. е. домотканой пеньковой, грубой тканью, идущей на рабочие халаты, шаровары)? Кто эти «вы», живущие среди бетона, чугуна, песен молота, созвучий «шлака и олова», образов Млечного Пути?

Современникам Н. Клюева и Владимира Кириллова, которому и посвящено это стихотворение, все было понятно. Речь шла о своеобразном соперничестве есенинского жеребенка и паровоза, новокрестьянских и пролетарских поэтов, одного мифа о России с другим.

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 неискушенной молодежи (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 неученым, 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 — сожжем 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 раскаленную «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 тяжелой 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 называемая дневниковая проза, «осколочное» бытописание, собрание общих впечатлений по крупницам, осколкам, в форме мгновенного фотоснимка. «В ритме дней» (1918) — так назвал свою серию статей о революции П. Муратов. «Дни» В. В. Шульгина, «Окаянные дни» И. А. Бунина — эти установочные обозначения нового жанра миниатюр были весьма характерны.

В чем 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 Черной речке, в кабинете со статуей Медичи и картиной Н. К. Рериха.

На этом пепелище России, сидя в 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, у нее есть недосказанность, сулящая возможность продолжения. Л. Н. Андреев создает 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 „свое“. Был и большой дом — Россия с ее могучей опорой, силой и простором. Был и самый просторный мой дом — искусство, творчество, куда уходила душа. И все пропало. Вместо маленького дома — холодная, обворованная дача с выбитыми стеклами, а кругом чужая и враждебная Финляндия. Нет России, нет и творчества. Так жутко мне без моего царства, и словно потерял я всякую защиту от мира. И некуда прятаться ни от осенних ночей, ни от печали, ни от болезни. Изгнанник трижды — из дома, из России и из творчества, я страшнее всего ощущаю для себя потерю последнего, испытываю тоску по беллетристике, подобную тоске по родине».

Не правда ли — это уже и не письмо? Скорее маленькое стихотворение в прозе, послание одного эмигранта другому, страничка дневника не для одного себя! И точно так же — в виде посланий или «олитературенных» житейских заметок, мимолетностей — построен и «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова, посылаемый больным и почти умирающим публицистом из Сергиева Посада каждые две недели или раз в месяц. Куда он посылал его? В «Книжный угол» — маленький журнал, выходивший с перерывами в Петербурге. Откуда посылался «Апокалипсис»? Только ли из святого для России места, из Лавры, знавшей Сергия Ра-

донецкого, писал этот художник? Он писал как бы из какой-то собирательной точки общероссийской катастрофы, с тонущего корабля, из волн потопа, резко сгущая, концентрируя свои несчастья (как и Л. Н. Андреев). В. Розанов лишился, судя по отрывку «Божественной комедии», сразу и своего дома, и России, и родной истории:

«...С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русской Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора надевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

«Окаянные дни» (1918—1920) И. А. Бунина по своему характеру принадлежат к интимной, даже «потаенной» литературе, как и опубликованные ныне дневники М. М. Пришвина 20-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 измельчанию, 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, поражения культуры, следы «преступления русской литературы», всегда забывавшей напоминать народу, что и у него есть обязанности, есть ответственность за Россию. Проезжая через Россию и Украину в Одессу, еще свободную от большевиков, Бунин видит: 1) множество станций, залитых рвотой и нечистотами, оглашаемых дикими, надрывными, пьяными воплями с песнями, т. е. «музыкой революции»; 2) удиравших с фронта «скифов»...

Что такое «скифство» как особая историко-философская концепция, объединявшая А. Блока, А. Белого, Н. Клюева и отчасти Б. Пильняка в каком-то духовном братстве? Эту концепцию, очередной красивый миф о России, революции, народе, активно излагал, особенно в альманахе «Скифы», критик Р. Иванов-Разумник. Он предлагал такое книжное понимание народа: скифство, т. е. дух свободы, вольности, простора; исторические скифы жили от Инда и Ганга до Се-

вера — это скрытая, непроявленная душа русского народа, крестьянства. Революция высвободила это начало, обновила, омолодила Русь: воля скифов заявила о себе, стало отчетливо видно, насколько «стара», ветха Европа перед мятежной Россией, перед Востоком. «Обнимет» скифская Россия ветхую Европу, и хрустнет ее хребет в азиатских лапах. Р. Иванов-Разумник призывал приветствовать революцию как этот скифский вихрь, натиск, бурю, т. е. приветствовать некое фантастическое видение, лебединую песню идеализма.

Для Бунина — это все риторика, словесные ходули; поэтому он с повышенным вниманием выделяет ужасные, отрезвляющие подробности быта — плавающий в Днепре труп в черном костюме и привыкших ко всему людей, не замечающих его, расстрельные подвалы ЧК в Одессе, фигуры комиссаров с револьверами в руках, общую безжизненность, искусственность «революционного правопорядка».

Для Бунина и есенинская страна Инония, и все богоборчество поэта, все его шальные обещания новой опьяняющей религии, рая:

Языком вылижу на иконах я
Лики мучеников и святых.
Обещаю вам град Инонию,
Где живет божество живых! —

это верх слепоты, какого-то падения. В 1925 г. Бунин напишет знаменитую статью «Инония и Китеж» (увы, незадолго до гибели Есенина и через четыре года после смерти Блока).

В таких спорах, муках и борениях шло рождение многомерного, неоднопланового образа России и революции. Не надо его упрощать. Хотя, безусловно, нет нужды во всем соглашаться с Буниным. Александр Блок, герой литературного процесса, с его поэмой «Двенадцать» и «Скифами» был вообще объектом множества несправедливых обвинений. Одни 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, слезных молений, дух по-

вышенной экспрессивности, орнаментальности, с повторами обращений ко всей Русской земле, к народу. Он открыто обратился к древнерусской поэтической традиции при создании «Слова о погибели земли Русской» (31 декабря 1917 г.) и «Заповедного слова русскому народу» (1918). Эти «плачи» созданы в Петербурге, обращены прямо к Руси («О, моя родина обреченная, пошатнулась ты, неколебимая...») или к опьяненному Смутой



народу («Русский народ, что ты сделал? Искал свое счастье и все потерял. Одураченный, плюхнулся свиньей в грязь... Землю ты свою забыл колыбельную»). Эту коллективную личность, именуемую «народом», Русью, нельзя, конечно, сравнивать даже с толпой, еще не ставшей «железным потоком» в романе А. Серафимовича. Как и со «множествами» в «Падении Дaira» (1921) А. Малышкина. Все дело в том, что Ремизов никогда не принял бы тех средств, которыми главный герой «Железного потока» Кожух (пальбой из пулемета поверх голов, угрозами) превращал толпу, анархическое сборище, в лаву революции, в армию.

У него принципиально иной 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 расстегнутым воротом, без шапки, сжимающая винтовку в левой руке и отирая пот, идешь ты.

Кто тебя гонит? Куда идешь?

И нет конца.

— Иди, Каин, иди!

Пересохшими губами повторяешь ты всему миру гордые и смелые призывы. И никто не отвечает тебе.

Отчаяние твое равно отчаянию сына погибели.

(«Заповедное слово русскому народу»)

Дмитрий Андреевич Фурманов (1891—1926), создавая роман о Чапаеве, человеке-легенде, герое, в чем-то напоминавшем партизана революции, стихийного заступника масс, искренне тревожился: «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!



Следует отметить, что Д. Фурманов, сын трактирщика из заштатного городка Середя (ныне город Фурманов Ивановской области), студент-филолог Московского университета в 1914—1915 гг., брат милосердия в годы Первой мировой войны, весьма склонен был ко всякого рода обобщениям, отвлеченным философствованиям на темы истории, к восприятию событий сквозь некоторые доктрины, догмы. Он не скрыл в «Чапаеве», что по пути в дивизию этого героя его комиссар-повествователь Клычков (второе «я» писателя) уже сочиняет легендарный образ Чапаева, готовится... его обуздать, переделать.

По сути дела, возникал конфликт между материалом и его интерпретацией, комиссарская трактовка живого характера. Конфликт комиссара Клычкова с реальным Чапаевым (комиссар все время как педагог стремится «подтянуть» его как несовершенного ученика до некоего образца) по-своему симптоматичен. Он отразил всю природу уже возникавшего номенклатурного подхода 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 все твое. Раз окончится война — куда же оно все пойдет, как тебе? Все тебе. Отняли у буржуя сто коров — сотне крестьян

— Вот ты тащишь из чужого дома, а оно и без того все твое. Раз окончится война — куда же оно все пойдет, как тебе? Все тебе. Отняли у буржуя сто коров — сотне крестьян

ян отдадим по корове. Отняли одежду — и одежду разделили поровну... Верно ли я говорю?!

— Верно... верно... верно... — рокотом катилось в ответ.

Вспыхивают кругом оживленные лица, рыщут пламенеющие восторгом глаза.

Наивно, конечно, смешно звучат эти речи деревенского популиста. Но как искренни они даже в своей ограниченности!

Может быть, это говорит крестьянский Христос? В этой программе прямой дележки ста коров на сто семей живет мечта — сразу «порадеть» всему бедняцкому классу. Накормить тысячи людей сразу и... пятью хлебами! Так стосковалась крестьянская душа Чапаева по правде, справедливости, что он хочет по обычаю Стеньки Разина всех утешить и обрадовать разделенной добычей. Не думая о том, что это еще не созидание, а чистейшее расточение, «проедание», деморализующее самих победителей.

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 доказательство их истинности. Не будем судить строго безграмотного реформатора с саблей. Не так уж далеко уходили (и уходят) от него администраторы, легко упразднявшие на наших глазах тысячи деревень, обещавшие «коммунизм» — через двадцать лет...

На фоне многих из них «популист» 1919 г. выглядит наивнее и нравственнее: его иллюзии, его обещания не сопряжены с жадной удержаться у власти, на гребне волны, прослыть кудесником, мастером чуда.

Оправдание крови... Если ничего не сделать для нынешнего человека, если все новое («вот ты тащишь из чужого дома») лишь повторение былых рабских, нищенских привычек, то к чему все жертвы, сабельные походы? Чапаев уходит корнями и к стихийным народным правдоискателям, и к вожакам из легенд, песен. Он, как и Разин, может сказать: «Я пришел, чтобы дать вам волю».

Можно сказать, что герой оказался в чем-то сильнее автора, материал истории не поддавался схематизации. И снисходительный ироничный взгляд комиссара-догматика на «подопечного», якобы подконтрольного во всем героя не обесцветил его. Еще большие улучшения внесли в характер Чапаева фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1935) и игра

актера Б. Бабочкина, превратившего героя в степного атамана в черной бурке с саблей, «своего в доску» для мальчишек 30-х гг., сделавшего шаг к бравому солдату Швейку, а впоследствии — и к Василию Теркину... Комиссар с его канонами истинной революционности стал в наше время микроскопически малой величиной, служебным характером, а наивный и мудрый, доверчивый «простак» Василий Иванович (вместе с другой литературной маской — преданнейшим ординарцем Петькой) продолжил свою жизнь в комических анекдотах, как Дон Кихот и Санчо Панса новейших времен.

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 — еще в конце XIX в. Его рассказ «Пески» (1908) весьма высоко оценил Л. Н. Толстой. В годы революции и Гражданской войны старейший писатель пережил очень многое: и разрыв (1917) с литературно-художественным обществом «Среда», в котором он вместе с И. А. Бунинным, И. С. Шмелевым, Н. Д. Телешовым, А. И. Куприным, Е. Н. Чириковым и др. состоял многие годы, и работу в «Известиях», «Правде», поездки на фронт, и гибель сына комиссара Анатолия Попова (Серафимович — это литературный псевдоним автора «Железного потока»).



А. Серафимович — непосредственный свидетель революционных событий в Москве — искренне верил в этот живой, не кабинетный, не книжный разум народа. В конце концов, видел Серафимович, народ разобрался в сущности, скажем, фигляра Керенского, Родзянко, Милюкова и всего Временного правительства, увидев в нем «кипятильник словоговорения», скопище «мармеладных вождей», воплощение бездействия.

Разум народа выразился по-своему и в ходе Гражданской войны. Евг. Чириков, писатель-эмигрант, автор романа «Зверь из бездны», вынужден был признать конечную разумность (во всяком случае — практицизм) народного выбора:

«Если народ одинаково ненавидел и красных и белых, то боялся он все-таки больше белых, чем красных. Почему? Потому, что белое движение он считал „барским“, а с возвращением барского царства неизменно связывал отображение захваченной земли и крутую расправу бар за все обиды и убытки от революции. Этим страхом мужика перед возвращением власти барина искусно воспользовалась противная сторона».

В то же время А. Серафимович не склонен был и заигрывать с народом, льстить ему по любому поводу, восторгаться, как это делал Артем Веселый, всякого рода буйством, самосудами, революционной гульбой. У Артема Веселого образ революции порой сливается с картинной «свадьбой» революционного матроса Васьки Галагана:

«...Сплошная гульня. Свадебные поезда кишками. Через весь город. Сквозь. Свадьбы каждый час, каждую минуту. Пьянка-гулянка. Дым-ураган. Жизнь на полный ход...

Каждая башка весела. Каждая башка бубен. Распалилось сердце Васькино. На стол влез, ревом:

— Братишки... Слушай сюда-а-а...

И начался тут митинг со слезами, с музыкой» (из книги «Вольница», 1927).

Уже название романа А. Серафимовича — оно возникает из созерцания колонн Таманской армии, крестьян-«иногородних», матросов, уходящих от казаков весной 1918 г., — говорит о сложной диалектике разрушения и созидания в событиях революции. Попробуйте вслушаться в слова: «железный поток»... Ведь огненная лава, изливающаяся из вулкана, может быть, и несет окрестной земле неведомое плодородие почвы, сулит в далеком будущем невиданные райские урожаи, потому так близко, даже к Везувиям, действующим вулканам, подходили всегда поля, виноградники, города, но в первый-то момент этот «железный поток» крушит, выжигает все на своем пути. Он хоронит былую цветущую цивилизацию, выносит наверх много пены, накипи, представителей «дна», люмпенов от революции.

Как же пришла в движение вся вулканическая лава в «Железном потоке»? Почему в этом небольшом произведении ощутимо дыхание истинного эпоса?

Как известно, 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. вос-

принимали 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 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 разложённых анархической вседозволенностью) оказались отрезанными от Москвы, от главных сил Красной Армии. Сюжет — с прологом и множеством кульминаций! — создала история. Она — соавтор Серафимовича, но именно Серафимович рассмотрел, талантливо раскрыл сложнейший процесс превращения отчаявшейся толпы в народ, процесс самосохранения и самовоспитания народа. И выдвигания им своих вождей.

Некоторые писатели 20-х гг. даже главы романов называли «волнами», «залпами», как бы имитируя развитие действия в людских множествах. Серафимович этот стилистический «грим» на события не накладывает. Он рассматривает это сборище как психолог. Толпа таманцев — да, еще толпа, не армия и не народ! — крайне возбуждена опасностью. Она винит всех. Упреки адресуются даже большевистской Москве: «А почему советская власть подмоги никакой не дае? Сидят соби у Москви, 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 тоненько смотрит острыми, как шило, глазами.

Тогда над толпой непоправимо проносится:

— Прода-али!

...Судорога побежала по толпе, и стало тесно дышать.

Толпа — это голодный зверь, природа которого не знает насыщения. Ее жизнеощущения, массовые митинговые по-

рывы страшно, непоправимо опасны: у толпы лица нет, она устремляется на все хрупкое, слабое. Она способна растерзать даже своего спасителя и потом горько покаяться!.. Прежде чем начать говорить, убеждать эту безликую, живущую на грани озверения и малодушия толпу, Кожух вынужден был броситься к пулемету и дать усмиряющую очередь поверх голов... А ведь собраны в этой толпе отнюдь не жестокие люди — вроде той же бабки Горпины с дедом, везущих домашний скарб, самовар, вроде вчерашних пахарей, даже еще и не обутых в солдатские сапоги.

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, извращенный вид употребления человеческих сил, трагедию слепоты. Тут действительно обе стороны хлебают то, «що воны заварилы».

Однажды навстречу казакам таманцы вывели всех... безоружных детей, стариков... Может быть, это вообще было не сражение, а взрыв отчаяния? А может быть, расчетливая 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 обреченных и великодушия «белых», т. е. казаков, возникает и у Серафимовича:

Она схватила ребенка, единственное оставшееся дитя, и, зажав его у груди, кинулась навстречу нарастающей в топоте лавине.

— Сме-ерть!.. Сме-ерть!.. идет!

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 подола матерей, и тоже тоненько кричали:

— Смелть... Смелть!

Испуг казаков, которые повернули вспять, якобы испугавшись гула голосов, конечно, долгие годы трактовался как бесспорная, этическая победа революции над контрреволюцией. Но подлинная этичность, как известно, неотде-

лима от торжества общечеловеческой морали, жалости к детству и материнству. Она состояла, пожалуй, в этом невольном «отступлении» казаков от жесточайших правил игры.

Литературные группировки 20-х годов

Литературный процесс в 20-е гг., особенно после смерти В. И. Ленина в 1924 г., свертывания нэпа, ослабления связей писателей метрополии с эмигрантской подсистемой русской литературы — тем же «русским Берлином», Парижем, Прагой, Харбином — характеризовался сохранением классового размежевания писателей, часто насаждаемого сверху, делением их на «пролетарских», «крестьянских», «комсомольских», «попутчиков», «внутренних эмигрантов» и т. п.

ЛЕФ (Левый фронт искусств), состоявший в основном из поэтов и теоретиков предреволюционного **ФУТУРИЗМА** во главе с В. Маяковским, О. Бриком, В. Арбатовым, Н. Чужаком, В. Каменским, А. Крученых 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 призывал то «пулями по стенке музеев тенькать», то в небеса «шарахать железобетон», то вообще отвергал всякое личностное, интимное начало в творчестве: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры...»

«**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. Веселый, 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 все 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 путем «освобождения» ее 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 потом после труда-просвечивания как бы «встречается» с образом. Он не создает, 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 — все 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 небоскребы 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 70—80-е гг. эксперименты «обэриутов» вспомнились, были продолжены многими представителями авангардного искусства (Г. Сапгир, И. Холин, Д. Пригов, Т. Кибиров 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 нее... Я ее 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 создала свою особую трагическую страну:

...страну мечты и одиночества —
Где мы --- Величества, Высочества...

В чем же состоял смысл постановления ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925 г.)? Постановление констатировало: возник грандиозный разрыв между блестящей интеллектуальной жизнью этих крайне малочисленных группировок, течений, школ, малотиражных журналов, оформляемых часто замечательными художниками начала XX в. (Б. М. Кустодиевым, И. Билибиным, С. Чехониным и др.), и резко выросшей за годы Смуты малограмотностью, безграмотностью масс — в деревне и городе.

Постановление требовало одного: преодолеть камерность, оторванность, «непонятность» многих экспериментов широким массам, обреченным на агитки, плакаты Демьяна, Безыменского. Необходимо было общенациональное искус-

ство, а не кастовое, «пролетарское» или «черноземное». «Нужно смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную МИЛЛИОНАМ», — говорилось в постановлении.

Александр Александрович Фадеев (1901—1956) почти сразу же после появления «Разгрома» (он печатался в 1925—1926 гг., отдельной книгой вышел в 1927 г.) был признан достойнейшим продолжателем толстовской эпической традиции. Этот роман, обращенный к традициям отечественной классики, к общенациональной проблематике, роман не хроникальный, а сюжетный, с резко очерченными характерами, следует рассматривать в ряду истинно важнейших эпических (или лироэпических) 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.



«Голос» Льва Толстого действительно слышен в «Разгроме», как осязтим и его пронизательный, тщательно отбирающий детали «глаз». Достаточно сопоставить покорность судьбе раненого Андрея Болконского («Война и мир») на поле Аустерлица перед всемогущим 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, приемов замедленно-пристального раскрытия потока жизнеощущений героя:

«Увидел свой отряд, измученный и поредевший втрое, **уныло** растянувшийся вдоль дороги, и понял, как он сам смертельно устал и как бессилён он теперь сделать что-либо для этих людей, **уныло** плетущихся позади него. Они были еще единственно не безразличны, близки ему, эти измученные верные люди, ближе всего остального, ближе даже са-

мого себя... Но он, казалось, не мог уже ничего сделать для них, он уже не руководил ими, и только сами они еще не знали этого и покорно тянулись за ним, как стадо, привыкшее к своему вожаку».

Двойное использование слова «уныло» (да еще и «покорно») в картине стихийного, по инерции движения массы, вообще подчеркивание свехрусталости, 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...

Подобные картины — бесконечные перемещения отряда Левинсона по тайге, почти скитания, частые поражения (их в романе куда больше, чем побед), наконец, гибель разведчика Метелицы (новелла о нем почти самостоятельна), спасение всего девятнадцати бойцов — могут в целом создать впечатление роковой обреченности человека, бессилия его разума перед недобрыми законами, водоворотами истории.

«В панике, расстроенными кучками метались по золотосому 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»), — все 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 — пулеметы затрещали им вслед, и сразу запели над головами ночные свинцовые шмели. Огненно дребезжащие рыбы вновь затрепетали в небе. Они ныряли с высоты, распутив 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 черные огненноликие фигурки людей».

Фактически вся серия эпизодов как бы восходит к ситуациям исхода из Ветхого Завета на пути избранного народа из Египта к земле обетованной. Победить несчастья (и побеждает их) может только вера, великая идея пути... Не отсюда ли во всех сценах присутствует какая-то «беспечальная», просветленная стихия мировосприятия, веры в тот путь, что избран партизанами? 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 местами. И разгромленный отряд Левинсона непобедим, и побеждающие будут в итоге разгромлены.

Сейчас, в свете всей 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.

В романе «Молодая гвардия», в момент, когда автору предстояло рассказать о последних днях в жизни юных героев-подпольщиков Краснодона, арестованных фашистами, писатель прямо признается:

«Друг мой! Друг мой! Я приступаю к самым скорбным страницам повести и невольно вспоминаю о тебе...»

Этот друг — Гриша Билименко — тоже из юности писателя, из времени «Разгрома». Можно сказать, что А. Фадеев, даже будучи долгие годы секретарем Союза писателей, функционером от идеологии, бюрократической «лошадью ломового извоза» для всяких бюрократических дел, и сквозь толщу лет прорывался мыслью и чувством в далекие времена юности. Лирическая стихия в «Молодой гвардии» — в характерах Олега Кошевого, Ули Громовой, Любки Шевцовой и др. — была столь ощутима, что писатель, как известно, был даже резко раскритикован за это любование молодостью, своеобразный «комсомольский авангардизм», явное увлечение (особенно в лирических отступлениях) подвигом именно молодости, вступившей (без приказа, не по плану)

в немыслимо трагический поединок с фашизмом... 3 декабря 1947 г. «Правда» указала, что о плановости забывать нельзя, что из романа выпала «руководящая и воспитательная роль партии».

Роман «Разгром» — это лироэпическое произведение, где сочетается и толстовская «поступь» прозы, и «полет» поэзии, где описание и переживание слиты в многозначительных подробностях, где даже пейзажи по-своему романтически, эмоционально значимы.

Вот пример психологической зоркости А. Фадеева. Пойманного белыми Метелицу, жизнелюбивую натуру, допрашивает белый офицер. Метелице ясно, что его ждет смерть, и весь допрос ему попросту противен. Вдруг офицер, глядя на его изрытое, рябое лицо, спрашивает, как бы внося ненужную, фальшивую для Метелицы ноту человечности, сожаления, хрупкой надежды, как бы сближающую их через барьеры, о чем-то постороннем:

— Оспой давно болел?

Зачем этот вопрос? К чему случайная, никуда не ведущая сентиментальность? Метелица раздражен, он не принял подобной наводки мостов, игры в гуманизм, фальшивого «очеловечивания» поединка. Он не хочет цепляться за жизнь, стать расслабленным, униженным перед врагом:

«Он растерялся потому, что в вопросе начальника не чувствовалось ни издевательства, ни насмешки, а видно было, что он просто заинтересовался его рябым лицом. Однако, поняв это, Метелица рассердился еще больше...»

И так во всем. Реальная подробность в романе подается заостренно, наглядно. Для выявления ее сущности создается особая ситуация, сюжетная поправка. «Прообразом Левинсона был И. М. Певзнер — командир Особого Коммунистического отряда... Бакланов — юный помощник И. М. Певзнера Баранов; в фигуре „увертливого и рыжего“ Канунникова соратники А. Фадеева узнавали партизанского курьера Кононова...» Детали кульминационного момента романа — встреча дозорного Морозки с белоказачьей засадой — так близки описанию реального случая, о котором идет речь в донесении от 7 ноября 1919 г. командира Сучанского отряда Петрова-Тетерина: «В деревне Орехово я наскочил на засаду противника: ехавшие в дозоре Морозов и Ещенко убиты вплотную. Морозов выхватил наган

и дал два выстрела в офицера. Бандиты дали залп из засады и убили моих бойцов». «Своею смертью товарищи Ещенко и Морозов спасли отряд»¹, — отметил исследователь С. В. Заика.

В «Разгроме» последняя ситуация романтически преобразена, заострена. Морозка (не Морозов, а именно менее солидный Морозка, что оттеняет его озорство, стихийность, юность) не просто выстрелил во врагов, угрожавших ему непосредственно: он «выхватил револьвер и, высоко подняв его над головой, чтобы было слышнее, выстрелил три раза, как было условлено...»

Реальная ситуация весьма резко, в трагедийно-романтическом плане преобразена, героизирована — до выстрелов Морозка убедился, что Мечик действительно предал его, предал отряд («Сбежал, гад...»). Герой пережил и чувство своей правоты в споре с этим себялюбцем, эгоистом, и более глубокое чувство родства с бойцами, с доверившимися ему людьми. Все это пережил и автор. Эти три выстрела — три точки в сюжетных линиях, в диалогах с Левинсоном, чуть не отобравшим у него оружие после кражи дынь, с Варей, которую он все-таки любил, наконец, с Мечиком, неуязвимым в спорах, в искусстве самозащиты.

Реализм Фадеева, образно говоря, — это окрыленный мечтой реализм, этот реализм обусловил все искусство концентрации (а не регистрации) действия, резкую очерченность характеров Левинсона, Морозки, Метелицы и их антипода Мечика.

Как сочетаются реалистические и романтические словесные краски при раскрытии характера Левинсона?

В романе изображено множество крупных и мелких действий, в которых этот герой — человек невысокого роста, уязвимый перед ударами судьбы, знающий, как мы видели, сомнения и состояния бессилия, — как бы плывет по течению, по воле событий. Наступают на район японцы и белоказаки — он уводит отряд, заранее готовит походные сухари. Он просит доктора Сташинского сократить мучения безнадежно больного Фролова... Надо накормить отряд — он отнимает свинью у крестьянина-корейца. Наконец, будучи прижат казаками к болоту, он, спасая отряд, приказывает

¹ Заика С. В. Роман А. Фадеева «Разгром» (Мечта о нравственном преобразении мира) // Русская литература. XX век. Справочные материалы. — М., 1995. — С. 208.

строить гать. В повседневном быту он то перевоспитывает Морозку, способного воровать дыни на бахчах, то внимательно выслушивает исповеди Мечика, изумляясь одному: какой набор из простого самолюбия, сознания своей исключительности, неуважения к партизанам-шахтерам, к Морозке и Метелице живет в нем. «Вот тебе и на... ну — каша!» — думал Левинсон...

В один из моментов Левинсон вдруг, как мученик Христос, преодолевает боли и страдания своего земного тела и «чувствует прилив необыкновенных сил, вздымавших его на недостижимую высоту». Писатель, правда, оговаривается, «спасая» героя от сходства с неземным Мессией: «И с этой обширной, земной человеческой высоты он господствовал над своими недугами, над слабым своим телом...» Но эта высота и это господство — в известном плане именно неземные, порождаемые Идеей, завтрашним днем, мечтой. «И неотвратим конец пути», — писал Б. Пастернак о пронизательности своего Гамлета-Христа в «Докторе Живаго». Фактически все время в Левинсоне происходит осознание неотвратимости его пути. С одной стороны, он видит всю скудость и бедность жизни старого, «ветхого» человека, живущего «еще в грязи и бедности, по медленному и ленивому солнцу», а с другой — он видит мир иной, способен укреплять в себе волю к «преодолению этой скудости и бедности», велений «злого и глупого Бога».

В чем смысл этой борьбы, раскрывающей жизненные позиции Морозки и Мечика?

Характер Морозки, ординарца Левинсона, — может быть, самый живой народный характер в «Разгроме». Герой проходит перед духовным взором читателя сложный путь: от бесшабашности, безответственности перед отрядом, перед шахтерами, «угольным племенем», от наплевательского отношения к Варе, своей неверной жене (неверной от его же люмпенского равнодушия к «тонким» чувствам), он приходит к высокому чувству братства, к пониманию своей (и Вари) обделенности в любви. Но если психологическая жизнь Левинсона или скрыта, или закреплена в его цитатных формулах о новом человеке, о том, что «он превращался в силу, стоящую над отрядом», то Морозка раскрывается во внешне бездумных действиях, в ситуациях драматичных, в поворотах сюжета. То он ворует дыни — не из жадности, а скорее из озорства: да зачем ему одному целый ме-

шок дынь? Он спасает Мечика... И снова — почти бессознательно, в азарте. Он просто увидел среди бегущих в панике чужую беспомощность, слабость («неумело волоча винтовку, бежал, прихрамывая, сухощавый парнишка») и как бы захотел поделиться с ним своей силой, смелостью, умением...

В этом сопоставлении двух героев — огромная правда романа. Вроде бы ни о чем серьезном «не думающий» Морозка, не знающий своей личности, явно забывший о ней, и все время сосредоточенный только на себе, своем «я» Мечик в итоге приходят к финалу предельно противоположными... Морозка имеет моральное право сказать о Мечике: «Сбежал, гад...»

Вся его бессознательная неприязнь к Мечику, обиды на Варю, чего-то еще искавшую в этом трусе и эгоисте, якобы возвышенном существе, оказались оправданными: он трудно распознавал малодушие, ненадежность Мечика, долго ругал себя, а не его, приписывал раздражение своей ревности... Но оказалось, что дело было не в одной ревности, не в зависти Морозки к образованности, учености Мечика... Морозка стихийно угадал, что у них с Мечиком разные представления о счастье, о будущем: они внешне едины до тех пор, пока успешно идут дела, пока далека опасность, но... Едва возникла опасность для отряда, для Морозки, как Мечик, «тихо вскрикнув, соскользнул с седла и, сделав несколько унижительных движений, вдруг стремительно покатился куда-то под откос...».

Трус оказался еще и многоречивым: виноваты перед Мечиком в итоге те же партизаны, не понимавшие его, способные «жить такой низкой, нечеловеческой, ужасной жизнью...».

* * *

«Смена вех». Романы М. Булгакова («Белая гвардия»), М. Шолохова («Тихий Дон», 1—2-я кн.), отчасти А. Н. Толстого («Хождение по мукам» и «Петр Первый») — подробный их анализ в главах-портретах — следует рассматривать как завершающий в известном смысле этап развития романа, крупноформатного жанра прозы. Впоследствии — особенно в 40—50-е гг., отчасти в 30-е — наступит эпоха крупных по объему, но в сущности очерково-публицистических,

иллюстративных произведений с готовым набором конфликтов, героев, «трагических» ситуаций и счастливых концовок.

Что изменилось в духовном климате эмигрантской подсистемы к концу 20-х гг.?

Если суммировать главный итог дискуссий и споров в эмиграции, то можно сделать вывод: в эмигрантской среде исчезало доверие ко всякого рода пессимистическим пророчествам о «конце литературы» в СССР (в Совдепии, как говорила часть эмиграции), о том, что у русской литературы только одно настоящее и будущее — это ее прошлое... Возникло понятие «смена вех» (по названию сборника «Смена вех» (1921), вышедшего в Праге). Все чаще в среде эмиграции начинали звучать голоса о том, что одинаковый вред России принесли и черносотенцы, и либералы, а потому надо «отчистить души от них» (И. А. Ильин), что «России нужно возрождение, проникнутое идеями нации и отечества, а не реставрация» (П. Струве).

Обширные слои русской эмиграции, включая З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, В. Ходасевича, И. Бунину, уже перестали повторять, что «в России черный провал», «все творческое в русской литературе выплеснуто потопом на скалы Европы»: центр русской литературы для многих — в новой России. Молодые поэты «парижской ноты» (особой школы, вернее, умонастроения) с увлечением читали Есенина, Маяковского, Пастернака, роман К. Федина «Города и годы», первые главы «Тихого Дона» как «евразийско дышащей эпопеи», книги молодого Л. Леонова. В обеих подсистемах русской литературы в середине 20-х гг. отчетливо прозвучали мотивы неприязни рядовых участников белого движения к вождям. Так, в романе Р. Гуля «В рассеянии сущие» (1923) рядовой офицер, выйдя из салона эмигрантской знати в Париже, говорит: «Этим господам мы верили, за ними шли, мы все трое за них умереть могли, а сколько уже умерло, сколько погибло, отдало лучшего! А они до сих пор, сидя в кресле, воевать хотят».

Этот глубинный переворот в сознании особенно наглядно выразился в своеобразном измельчании, плоско-газетном уровне эмигрантской сатиры. Былой король фельетона А. Т. Аверченко (1881—1925) оказался настолько беззубым, безобидным как обличитель большевизма уже в книге «Дюжина ножей в спину революции» (1921), что величайший прагматик В. И. Ленин сразу рассмотрел, что

эта ностальгия о былых ресторанах, гастрономических утехах просто полезна как иллюстрация внутренней пустоты «беляков», что эти ножи — это безопасные столовые ножи. И похвала его этой, тоже «очень своевременной книге» была весьма симптоматична. Несколько лучше выглядела судьба фельетонистки Н. Тэффи (1872—1952), сосредоточившейся на сюжетах из трагической эмигрантской жизни, на бедствиях русских парижан, живущих «как собаки на Сене», и Дон-Аминадо (1888—1957), мастера художественно-игрового юмора, замечательного ирониста. Но и его насмешки над смутным брюнетом Микояном, над Демьяном Бедным (отнюдь не центральной фигурой поэзии), над «веселой дамой Коллонтай», наконец, над Сталиным —

Мы понимаем: Сталин — не Обломов,
И у него действительно размах!
Мы понимаем, что в грузинском теле —
Грузинский дух и лава — пополам —

говорили, вопреки этим «мы понимаем», о растущем непонимании и измельчании сатиры.

Все лучшие и прозорливейшие произведения эмигрантской прозы и поэзии конца 20-х — начала 30-х гг. — среди них и романы «Жизнь Арсеньева» (1928—1933) И. А. Бунина, «Богомолье» (1933) И. Шмелева, «Защита Лужина» (1930) В. Набокова, поэзия М. Цветаевой — отмечены известной взвешенностью, отказом от прямой политизированности, моментами явной переклички с литературой метрополии. Марина Цветаева даже выдвинула свою систему ценностей, объединяющих и разъединяющих поэтов. Ей близок, например, В. Маяковский, как и А. Блок, Б. Пастернак, но страшно далек А. В. Луначарский, нарком просвещения, писавший пьесы. «Бывает, что революционер в политике — консерватор в поэзии... Оттого, что Луначарский революционер, он не стал революционным поэтом...»

Все дело — в глубине потрясенности, в даре великого переживания события, в трагизме самораскрытия: эту меру оценок 20-е гг. передали 30-м гг., неумолимо отсеяв всех примазывавшихся к новой эпохе, «ура-классовых», отделив громкий крик о времени от истинного воплощения времени в слове.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Поэтическое, эпическое и эпистолярное осмысление со-
бытий*

«Космизм» пролетарских поэтов

«Дневниковая проза»

*Лирическая проза в жанре «плачей», «писем», «послед-
ний»*

Своеобразие «орнаментальной» прозы

Литературные группировки 20-х гг.: их общее и отличие

*Интерпретация (толкование произведения) как цело-
стное представление о единстве всех его частей*

? 1. Что дорого нам в трагическом патриотизме И. Бунина, И. Шмелева, З. Гиппиус, в письмах В. Г. Короленко, в «Стихах о терро-ре» М. Волошина?

2. Поэтесса Е. Полонская сказала в 1918 г. о революции: «О Революция, о книга между книг! Слепили грязь и кровь бессмертные страницы...» Случайно ли эта «книга» началась с пророческих стихотворных мечтаний, образов-символов, с возвышения абстрактного Пролетариата или мужицкой райской страны?

3. Чем удобны «дневник», серия газетных очерков, своего рода «писем близким» в смутное время, среди меняющегося быта эпохи? Только ли одна растерянность окрашивает страницы «Окаянных дней» И. Бунина, «Несвоевременных мыслей» М. Горького?

4. Что дает художнику предельно открытая форма диалога со временем — «плачи», «слово о гибели», «обращение к народу»?

5. Рефрены и повторы «орнаментальной» прозы как музыкальный способ усиления личных тревог в романе Б. Пильняка «Голой год», повести «Солнце мертвых» И. Шмелева; сопоставьте творческие манеры писателей.

6. Гражданская война сквозь призму личного опыта, сражений и утрат: в чем отличие прозы участников войны от дневниковой прозы, лирической прозы в жанре «плачей», «писем», посланий?

7. Какими художественными приемами А. С. Серафимович превращает в «Железном потоке» фактическое отступление красной Таманской армии в победное шествие?

8. Почему реальный народный характер Чапаева оказался в «Чапаеве» Д. Фурманова сильнее автора-морализатора и комиссара Клычкова, все время перевоспитывавшего крестьянского вождя, Разина Гражданской войны?

9. Как сочеталось эпическое и лирическое начало в «Разгроме» А. Фадеева? Почему А. А. Фадеев до конца дней считал себя «родом из Революции», берег память о ней как величайшую святыню?

10. Как обогатило русскую эмиграцию — и прежде всего И. Бунина, И. Шмелева, поэтов «парижской ноты» — новое понимание роли русской литературы, создаваемой в СССР?

Темы рефератов

1. Человек в огне Гражданской войны («Разгром» А. Фадеева, «Сорок первый» Б. Лавренева).

2. 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).

3. Особенности литературных группировок 20-х гг. Что воскресло из их поэтических программ в 60—80-е гг.?



Советуем прочитать

Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. — М., 1977.

В книге развернут 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».

Чалмаев В. А. Серафимович. Неверов. — М., 1982. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

В документальном повествовании о писателе горьковской школы воссоздана литературная среда 1905—1917 гг., прежде всего Л. Н. Андреева, И. А. Бунина, эпоха революций как решающий контекст в творческих исканиях писателя.

Скороспелова Е. Б. Русская советская проза 20—30-х годов. Судьбы романа. — М., 1985.

В книге анализируются романы 20—30-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 соотносительности 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 20-х гг., особенно об истории создания РАППа.

ИСААК ЭММАНУИЛОВИЧ БАБЕЛЬ

(1894—1940)

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 прочел 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 учебу в Киевском коммерческом институте, Бабель бросил все 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 «Эля 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 20-е гг., Бабель сказал Л. Утесову слова, жесткие и точные, как формула: «Человек должен знать все. Это невкусно, но любопытно». На са-

мом деле свобода в изображении человека — вот что вдохновляло его. Жизнь, смерть, любовь — о них он хотел знать все. 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 ушел 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 вел 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 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 счет 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 на 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 прорасти в этом сознании идеи революции.

Все 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 встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых 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, штандарты 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 черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям».

Мы видим: внутреннее напряжение в текстах Бабеля создается 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», — все это расслабляет и умиротворяет читателя, и даже фраза «тихая Волынь изгибается» еще находится как бы внутри этого настроения. Но заметим: ощущение опасности и подвоха, скрытое в мирной природе, усиливается. «Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает

в цветистые пригорки и **ослабевшими** руками путается в зарослях хмеля». Небо еще названо «оранжевым» (что ассоциируется с желтыми насыщенными лучами солнца в закатную пору), но оно катится по небу, «как отрубленная голова», еще 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 отрезка 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 спину 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 черными 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 капают в вечернюю прохладу» — этой метафорой он если не опрокинет, то, во всяком случае, сильно осложнит свой первоначальный торжествующий запев. Все это подготавливает финал, где в горячечном сне рассказчику видятся схватки и пули, а наяву — спящий сосед-еврей оказывается мертвым, зверски зарезанным поляками стариком.

Так же сложна отражающая драматизм авторского мировосприятия художественная ткань и других новелл «Кон-армии».

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 все-таки как странная, как относительная победа. «Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, — заканчивает Бабель рассказ, — с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропуская звезду».

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное 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 добрым, 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 черном 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 нее 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 ее лик: он понял, что революция — это экстремальная ситуация, обна-

жающая 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 20-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 отчужденность, его содрогающееся при виде жестокости сердце, его стремление слиться с массой, которая грубее, чем он, но и победительнее, его любопытство, его внешний вид — все 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, пошел вперед, 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 отчужденно-иронически. Это и создает 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 объем 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 еще одно «действующее лицо»: повествование все 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 подчеркивал ее 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 учет и дали бы ей паек по первой категории», — ответ не случайно пахнет дымом и горечью: «Его кушают с порохом...» — говорит рассказчик об Интернационале, — и направляют лучшей кровью...»

Эта тревожная интонация, эта суровая правда о революции и человеку в революции могла бы еще и в 20-е гг. отрезвить кого угодно, если бы ей не противостояла зачарованность ранней революционной литературы своими утопиче-

скими представлениями о спасительной роли в русской истории человека-«варвара».

Принимал ли Бабель жестокость и насилие? Бесстрастно, казалось бы, описана сцена убийства старика-еврея казачком 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 пулеметной команды взял его голову и спрятал ее 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 приберет. Это свободно...»

Нельзя не заметить: бесстрастие писателя мнимое. Его отношение к убийству вырастает из вековой гуманистической нормы, осуждающей насилие. Отсутствие любви и симпатии к герою выступает как отчужденность 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 неутомимо, 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 слышали великое безмолвие рубки». Он сознательно пренебрег привычными представлениями, где рубка не могла быть великой, пренебрег 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». Завороженность силой масс, оказавшаяся потом, в 30-е гг., губительной для его сознания и судьбы, в годы, когда шла работа над «Конармией», выступала как всеохватывающий интерес к раскрепощенным, вольным, первозданным силам жизни.

«Одесские рассказы». Апофеозом раскрепощенных сил жизни стали «Одесские рассказы» (1921—1923).

Бабель всегда романтизировал Одессу. Он видел ее непохожей на другие города, населенной людьми, «предвещающими грядущее»: в одесситах были радость, «задор, легкость 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 навстречу жизни.

В реальной Одессе Молдаванкой, вспоминал К. Г. Паустовский, «называлась часть города около товарной железнодорожной станции, где жили две тысячи налетчиков и воров». В бабелевской Одессе этот мир перевернут. Окрина города превращена в сцену театра, где разыгрываются драмы страсти. Все вынесено на улицу: и свадьбы, и семейные ссоры, и смерти, и похороны. Все участвуют в действии, смеются, дерутся, едят, готовят, меняются 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 еще 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, ее нормы, ее сухие, выморочные законы высмеяны, снижены, уничтожены смехом. Язык героев свободен, он насыщен смыслами, лежащими в подтексте, герои с полуслова, полунамека понимают друг друга, стиль замешан на русско-еврейском, одесском жаргоне, который еще до Бабеля был введен 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: «еще не вечер», «холоднокровней, 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»: возмущенная отповедью М. Горького, взявшего Бабеля под свою защиту, «Правда» напечатала открытое письмо С. Буденного М. Горькому, где писатель был вновь обвинен в клевете на Первую Конную. Горький не отрекся 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 ее 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. Суевливая критика подстегивала писателя, заверяя, что, как только он окончательно отречется от себя «прежнего», перестанет тратить «годы на завоевание армии слов», преодолет свои «детские ошибки» и прильнет к «новой действительности», все пойдет 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 лбами высокое и низкое, силу могучего духовного здоровья и агрессивность уродства, изначальную справедливость трудолюбивого человека и ненасытную тягу темной силы к самоутверждению. Как прежде, он дошел до изначальных истоков жизни и их истребление изобразил как трагедию.

Писать становилось все труднее, сохранять веру в «жизнь, распахнутую настезь», становилось все сложнее.

Бабель понимал, что его разногласия с эпохой — отнюдь не стилистического порядка. В письмах к родным он жало-

вался 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 создает еще одну великую притчу — «Ди Грассо». Он опять изобразил смещенный 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 чем 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. Его изображение революции воспринимается как художественное открытие. Это значит, началась его третья жизнь, и, может быть, именно ей суждено будет воздать должное великому писателю Исааку Бабелю.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Новелла

Рассказчик

Слово героя

Сказ

Циклизация



1. В чем смысл романтизации Молдаванки («Одесские рассказы»)?
2. Какова функция сказа в «Конармии» И. Бабеля?
3. Как различаются представления о жизни и смерти Лютова и «конармейцев»?
4. Каковы способы выражения авторской позиции в «Конармии»?
5. Как можно охарактеризовать мировосприятие Лютова и его позицию?
6. Что общего в характерах «конармейцев»?

Темы сочинений

1. Образ рассказчика в новеллах Бабеля («Конармия»).
2. Тема «интеллигенция и революция» в прозе 20-х гг. («Конармия» И. Бабеля, «Голый год» Б. Пильняка, «Разгром» А. Фадеева).



Советуем прочитать

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.

Лежнев А. И. Бабель // Лежнев А. О литературе.— М., 1989.

А. Лежнев отвергает суждения литературных критиков 20-х гг., незаслуженно обвинявших писателя в нигилизме, эстетизме, поэтизации жестокостей революции.

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)

Е. И. Замятин был одной из самых ярких фигур среди тех писателей, кто не отверг революцию с порога, кто принял ее как реальную судьбу отечества, но остался свободен в своем творчестве, в художественной оценке событий.

В истории отечественной литературы первых послеоктябрьских десятилетий он предстает именно как образец художественной независимости, писательского «суверенитета». И вся его личная и творческая судьба воплотила судьбу независимого искусства в эти десятилетия.



Мало к кому руководившие литературой чины и их подчиненные были долгие годы так непримиримы, как к Замятину. Его именем пугали и читателей, и писателей. В «Краткой ли-

тературной энциклопедии» можно прочесть, например, что творчество Замятина «проникнуто враждебным отношением к революции», что события эпохи он «изображал с антисоветских позиций», что его роман «Мы» есть «злой памфлет на советское государство». Все это имеет мало общего с действительностью. Замятин не был ни антисоветчиком, ни злобным памфлетистом. Это был честный художник, полный тревоги о судьбах родины и судьбах литературы. Он одним из самых первых угадал те тенденции и в послеоктябрьском обществе, и в послеоктябрьском искусстве, которые развернулись в годы тоталитарного режима.

В своей прозе он предугадал, чем грозят стране, обществу, людям подавление личности и насилие, ставшее нормой. В своей литературной критике он показал, чем грозит литературе представление о ней как о подсобной категории, обслуживающей интересы политики и идеологии. Вот этого Замятину и не прощали. И этим же он как раз и значителен в нашей литературе.

Начало пути. Инженер-кораблестроитель по образованию и первоначальной профессии, Евгений Иванович Замятин в пору молодости был увлечен освободительными идеями, революционной волной 1905 г. Он участвовал в не-

легальной работе социал-демократов, провел несколько месяцев в одиночке, был выслан из Петербурга. В 1908 г. параллельно с инженерной работой он начинает писать. Первым его значительным произведением стала повесть «Уездное» (1911), гротескно рисовавшая мир русского провинциального собственничества. Чуть позднее (1914) появляется повесть Замятина «На куличках» — сатира на опору империи, российское офицерство. За нее автор был привлечен к суду. Художник высокой культуры, остросовременного, можно сказать, — европейского склада мышления, Замятин в то же время не менее остро чувствовал национальную плоть русского бытия. Это помогло ему развить дальше отечественную повествовательную традицию — стать одним из зачинателей орнаментальной прозы XX в. Откровенно субъективное, затейливое повествование как бы от имени какого-то третьего лица, щедро использующего живую речь, было заложено еще в прозе Гоголя и Достоевского, ясно выступило у Лескова, и теперь, в 10-е гг., Замятин вместе с А. Ремизовым и Андреем Белым раскрывали новые возможности этой изобразительной стихии.

В годы Первой мировой войны Замятин уезжает в Англию экспертом по строительству ледоколов для русского флота. Прославленный ледокол «Красин», имя которого неотделимо от героики освоения Арктики, — из числа судов, построенных при участии Замятина (до революции этот ледокол назывался «Святогор»). О дальнейшем сам Замятин писал в автобиографии: «Когда в газетах запестрели жирные буквы „Революция в России“, „Отречение царя“, — в Англии стало невмочь и в сентябре 1917 года... я вернулся в Россию».

В годы революции. Замятин сразу понял, что события 1917 г. — это уже совершившаяся судьба его родины. Он сознавал масштаб, грандиозность происходящего. Правда, в его глазах это величие было скорее трагическим, но тем не менее именно величием.

Однако Замятин хорошо видел и другое — ту непомерную цену, которую стране, народу, человечеству приходится платить за попытку революционного перелома истории. Свободный от каких-либо иллюзий, он в годы Октября не мог примириться с господством диктатуры, ее жертвами, тяжестью потерь. Он настаивал, что современники — и те, кто совершает революцию, и те, кто воспекает ее, — идут во многом ложным путем; для них главным ориентиром стали

не цели революции, а ее средства — революционное насилие и классовая ненависть.

В 1922 г. Замятин опубликовал цикл рассказов, написанных им в 1918—1920 гг. В них господствует мрачный, жесткий колорит. Революционные события предстают как разгулявшаяся стихия, которая разрушает сложившееся бытие.

Самым известным и нашумевшим из рассказов Замятина революционных лет стал рассказ «Пещера» (его можно назвать и повестью). И здесь послеоктябрьская действительность предстает как жизнь, словно вернувшаяся к каменному веку: «Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил сероухоботый мамонт. И завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла люди отступали из пещеры в пещеру. На Покров... заколотили кабинет, на Казанскую выбрались из столовой и забились в спальне. Дальше отступать было некуда...»

Герои рассказа — интеллигенты, вынужденные зимовать в петроградской квартире времен военного коммунизма. Замятин показывает крах былого образа жизни с его духовными интересами, нравственными представлениями, заботами о ближнем. На смену всему этому явилась одичавшая жизнь с иными, убогими ценностями: «В центре этой вселенной — бог. Коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный, пещерный бог: чугунная печка».

У Замятина не звучало особенного сочувствия миру, разрушаемому революцией. О людях этого мира, их судьбах, их смятении он рассказывал без всякого авторского сопереживания. Но и силы, творящие революцию, громящие старый мир, — это силы разрушительные. В них мало человеческого.

Рассказ «Дракон» может показаться беглой зарисовкой, однако Замятин сумел поднять ее на высоту емкой, почти символической картины. Сквозь морозный туман по бывшему Петербургу несется куда-то «вон из человеческого мира» трамвай. На задней площадке — «дракон с винтовкой». Имеется в виду красногвардеец тех лет. Эта полуфантастическая, почти нереальная фигура словно бы материализуется из зыбкого тумана. Но мы слышим вполне реальные слова «дракона» о том, как он кого-то «штычком» отправил в царствие небесное за то, что «морда интеллигентная» «и еще разговаривает, стервь».

При этом он тут же отогревает замерзающего воробья. Значит, он не просто патологически жесток от природы.

Дело в другом: для людей, совершающих революцию, человеческие жизни — ничто в сравнении с их целями, их стремлениями. Тем более жизни представителей чуждых классов и слоев.

Наблюдательный взгляд Замятина точно улавливал крайности, действительно свойственные эпохе. Особенно его тревожила тенденция к обезличиванию всей человеческой деятельности, весьма отчетливо выступавшая в социальной и духовной жизни революционных лет. Замятин был убежден, что революция во многом лишь усугубляет давний исторический недуг отечества, понижает духовный потенциал личности в России. Он опасался, что это губительно скажется на судьбах страны, исказит будущее общество. И предостерегать от этого он считал своим долгом художника. Так появилось самое значительное произведение Замятина — роман «Мы».

Роман-антиутопия «Мы». Здесь рисуется далекое будущее, XXXI в. На Земле воцарилось всеобщее «математически безошибочное счастье». Его обеспечивает Единое Государство. Но счастье, которое оно дает людям, — лишь материальное, а главное — в общих, одинаковых и обязательных для всех формах. Каждый получает сытость, покой, занятие по способностям, полное удовлетворение всех физических потребностей — и ради этого должен отказаться от всего, что отличает его от других: от живых чувств, собственных стремлений, естественных привязанностей и побуждений. Словом, от собственной личности. Само понятие «человек» заменено понятием «нумера», и золотые бляхи с присвоенным номером каждый носит на груди.

Все живут по законам Часовой Скрижали: в одно время встают и ложатся, одновременно подносят ложки ко рту; все вместе по четыре номера в ряд выходят на прогулку. Строго в определенные дни любят друг друга. Любовь каждого и каждой — предмет, доступный для всех; она регулируется «розовыми талонами» от врача на сексуальные сеансы с вами. Всякие собственные чувства и предпочтения запрещены.

Все это называется состоянием «идеальной несвободы» в отличие от «дикой свободы» прежних веков.

Однако человеческая природа не выносит такого пусть благополучного, но безличного существования. Вопреки безупречно организованному устройству жизни пробиваются, дают себя знать живые человеческие эмоции и страсти.

Герой-повествователь, Д-503, математик на государственной службе, восторженно преклоняющийся перед Единым Государством и его рассудком, начинает ощущать эти чувства в себе самом. Он влюбляется, его тревожат мечты и странные мысли. И то же — неясные стремления к чему-то, неожиданные эмоции — обнаруживается у тысяч «номеров». Кульминацией этого сопротивления человеческой природы механическому благоденствию становится заговор против Единого Государства и восстание. Их возглавляет И-330 — та женщина, которую полюбил герой. Это восстание во имя любви, во имя права на собственные чувства и пристрастия, во имя возвращения к естественной жизни.

Роман построен как повествование от первого лица — в форме дневниковых записей главного героя. Но это не дневник в обычном смысле — это художественная имитация дневника. Немалое место в нем занимает то, что принято называть потоком сознания, — непосредственное воспроизведение душевной жизни человека, его внутренних реакций на явления окружающего мира. Поток сознания как способ изображения в те годы как раз входил в мировую литературу, и Замятин вслед за М. Прустом и наравне с Д. Джойсом дал его первые образцы. В записях Д-503-го положение человека в обществе будущего передается через поток его внутренней речи, внутренний монолог.

Е. Замятин с большим искусством строит этот монолог, прослеживая день за днем, как в одной из единиц механического множества пробуждается живой человек, просыпаются жизнь души, мир чувств и влечений, голос страстей. Писатель изображает это как мучительную душевную драму героя, как его разлад с самим собой. Это разлад тайнобытия личности в Д-503-м с безличным существованием «номера».

История любви Д-503-го к И-330-й может показаться чисто личной, частной на фоне полных значения коллизий в государстве будущего — строительства Интеграла и заговора против него. Но она не случайно пронизывает все повествование. Именно в ней, этой достоверной человеческой драме, находит образное воплощение главная мысль Замятина — его тревога о человеке, его надежды и сомнения в светлом будущем.

По сути, с героем Замятина происходит то, что вечно повторяется на Земле и много раз повторялось в литературе: прекрасная, манящая к себе женщина выталкивает его из привычной колеи общепринятого житья в другую реаль-

ность, в круг неизведанных радостей и тревог, представляющий опасным и влекущим одновременно. Однако для того мира, в котором существуют герои Замятина, это не просто очередная драма встречи мужчины и женщины — это потрясение самих его основ, опровержение его фундаментальных запретов на личную жизнь «номеров». И обычная земная история наполняется у Замятина онтологическим смыслом. Любовь двоих именно друг к другу независимо от «розовых талонов» и Табеля сексуальных дней — это явление истинного бытия в мир, организованный и выхолощенный «благодетельным игом разума», это весть о том, что человеческое бытие неустранимо существует за пределами Единого Государства и никогда не будет побеждено.

Сцены любовных встреч, узловые в повествовании, соединяют эмоциональный, чувственный накал и четкий, как бы графически выверенный рисунок: «Она была в легком, шафранно-желтом, древнего образца платье. Это было в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего. Две острые точки — сквозь тонкую ткань, тлеющие розовым — два угля сквозь пепел. Два нежно-круглых колена...» Это не эротика — это вечно живая человеческая природа выступает в своей телесной полноте.

Нервный, возбужденный рассказ о любовных переживаниях Д-503-го постоянно пересекается повествованием о строительстве Интеграла, о буднях и торжествах того мира, которым правит Единое Государство с его беспощадной логикой математических уравнений, физических констант, доказанных теорем. Все это изложено сухим и строгим языком как бы отчета, репортажа. Сама словесная ткань здесь передает атмосферу лишённого радостей и страстей, почти механического существования. И в то же время здесь угадывается авторская ирония, скрытая насмешка над общественным устройством, делающим людей просто функциональными единицами трудового коллектива. Это усмешка художника, ценящего живого человека выше интересов любого государства.

Но финал романа мрачен. Рассудочная и бездушная машина Единого Государства одолевает сопротивление. Разработана и поголовно осуществляется операция по удалению у человека фантазии, а с ней и всего человеческого — неудовлетворенности, живых переживаний, воображения. Так в людях уничтожается личность, и восстание обречено на поражение. А герой, в ком пробудилась было индиви-

дуальность, подвергнут операции и тем вновь обезличен, опять верно служит бездушию Единого Государства и пре-
дает свою возлюбленную.

Замятинское «Мы» можно назвать романом-предостережением. Предостережением против такого будущего, каким оно станет, если все пойдет так, как началось. Эти опасения писателя имели под собой серьезные основания. Революционное общество действительно было готово отвергнуть всю общечеловеческую культуру, мораль и психологию именно как индивидуалистические. А новую, «пролетарскую» культуру, новую мораль и психологию представляли сплошь коллективистскими, совершенно не связанными с миром личности. Да и саму «новую» пролетарскую массу представляли обезличенной, лишенной индивидуальных переживаний, знающей только классовые чувства. Исследователи уже проводили параллель между замятинским «Мы» и суждениями одного из теоретиков пролетарской культуры А. Гастева, который находил в «...пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 375, 075, 0 и т. п.». Гастев предсказывал в скором будущем возникновение таких рабочих «коллективов-комплексов», «в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть... лица без экспрессии, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром».

Не исключено, что Замятин прямо пародировал эти гастевские идеи. Но дело далеко не только в них. Родившийся как предостережение против социальных и идейных крайностей, роман «Мы» важен не самой лишь критикой этих крайностей, имеет не просто историко-литературное значение. Он продолжает жить, ибо причастен к острейшим, не теряющим напряжения проблемам века.

Мы знаем теперь, как футурологические фантазии Замятина отозвались во вполне конкретной исторической практике. Автора романа «Мы» не раз упрекали в искажении социалистического будущего. С ним страстно полемизировал один из лучших советских критиков Александр Воронский. Он осуждал писателя именно за то, что тот «изобразил коммунизм в виде какой-то сверхказармы». «...Памфлет бьет мимо цели», — утверждал Воронский. Увы, это оказалось не так. Действительность в нашей стране на известное время превзошла даже худшие опасения Замятина: в 30-е и 40-е гг. миллионы людей были превращены в «нумера»,

но не на золотых бляхах эти номера писались, а на лагерных бушлатах. И А. К. Воронский оказался в числе тех, кто был расстрелян под одним из этих безымянных номеров.

Написанный в 1920 г., роман Замятина с 1921 г. получил широкое хождение в рукописных списках — настолько широкое, что литературная критика 20-х гг., случалось, полемизировала на журнальных страницах с этим еще не опубликованным романом. В 1924—1925 гг. роман «Мы» был издан за границей в переводах на чешский, английский и французский языки, а в 1927 г. появился по-русски в пражском журнале «Воля России» (в отрывках и в обратном переводе с чешского). Он стоит одним из первых в ряду антиутопий XX в. Это произведения о будущем, которые рисуют его отнюдь не идеальным и светлым. Они предсказывают такое устройство общества, при котором человеческая личность будет обесценена, подавлена властью машин или политической диктатурой. Классическими образцами антиутопий считаются «Прекрасный новый мир» О. Хаксли (1932) и «1984-й» (1948) Дж. Оруэлла. Можно было бы говорить о влиянии Замятина на этих авторов. Особенно близким к замятинскому «Мы» кажется роман Дж. Оруэлла. Однако сам автор «1984-го» утверждал, что познакомился с книгой Замятина уже после того, как написал свою. Видимо, это действительно так и свидетельствует прежде всего о том, насколько чутко и точно реагировала свободная писательская мысль на опасность, таящуюся в социалистических утопиях об идеальном устройстве человеческого общества.

Существует точка зрения, что роман Замятина навеян не одними реалиями послеоктябрьской России, что Замятин предупреждал не только и даже не столько об опасности грядущего тоталитаризма, но еще больше об опасности возрастающей власти вещей, техники, прогресса. Спорить об этом нет смысла. Замятин действительно видел оборотные стороны западной цивилизации. Свидетельством может служить, например, полная иронии повесть «Островитяне» (1917), написанная в Англии и об Англии. И все же в 1920 г., в терзаемой военным коммунизмом России Замятина тревожила, надо думать, не будущая власть вещей и машин над людьми, а уже в те дни наступавшая на человека власть тоталитарного государства. Он понимал, что она более реальная и более опасная угроза человеческому будущему. И главный смысл его предостережения направлен

именно против любой формы диктатуры. Машины, мир вещей в его антиутопии лишь орудие для Единого Государства. Замятин представлял, конечно, что сами по себе они не несут опасности: важно, чему они служат.

Проза и пьесы 20-х гг. Своему пониманию долга художника Замятин оставался верен все последующие годы. Он продолжал выступать и в прозе, и в драматургии, и в литературной критике. В 1927 г. в издательстве «Круг» вышел сборник Замятина «Нечестивые рассказы», а в 1929 г. появилась повесть «Наводнение». Из картин новой, послеоктябрьской действительности, которые рисует в них Замятин, нетрудно увидеть, что прошедшие после революции годы ничего не изменили ни в глубинах уездной России, ни в глубинах человеческих душ.

И вместе с тем Замятин стремился увидеть разумное начало в движении истории, пытался найти оправданное, осмысленное содержание в потерявшем смысл и правоту течении событий. Писатель считал революции необходимой принадлежностью жизни: они служат рождению ее новых форм, обновлению действительности. Именно так он оценивает революционную современность в «Рассказе о самом главном». Этот рассказ выделяется в ряду произведений Замятина 20-х гг. уже своей художественной структурой — соединением реальности и фантастики. Рассказ о конкретном эпизоде Гражданской войны — о крестьянском восстании против советской власти и о судьбе его предводителя — постоянно смещается в иной повествовательный план, фантастический и метафорический: мы читаем о неведомой темной звезде, на которой умирает жизнь и которая мчится навстречу Земле, чтобы столкнуться с ней.

Предстоящая космическая катастрофа как бы ставится в один ряд с социальными катаклизмами на Земле — с бессмысленным уничтожением людьми друг друга. Но главная мысль рассказа в том, что из смертей, мук, катастроф должна родиться «Новая Земля», а на ней «новые огненные», «цветоподобные» существа. Впрочем, когда и как это произойдет — да и произойдет ли — остается непроявленным: рассказ нарочито обрывается многоточием.

В середине 20-х гг. Замятин работал для театра. Наиболее известная из его пьес — «Блоха» (1925). Тематическим материалом для нее послужил рассказ Н. Лескова «Левша», представлявший собой литературную обработку народного

сказа. Замятин использует художественные средства народного сценического искусства — традиции балагана, скоморохов, ярмарочных представлений. При этом опыт русской народной комедии был по-своему соединен с опытом итальянской комедии масок. И это создавало выразительный и сочный сценический гротеск, не потерявший интереса и сегодня.

Замятин был убежден, что основой современных изобразительных средств должен служить сплав реальности, «быта» с «фантастикой», условностью. Его привлекал характерный, гротескный образный рисунок, субъективно окрашенный язык. Ко всему этому он тяготел в своей прозе как художник, то же отстаивал, пропагандировал как критик. Но больше и раньше всего он отстаивал независимость творчества. Он писал в 1924 г.: «Правды — вот чего в первую голову не хватает сегодняшней литературе. Писатель... слишком привык говорить с оглядкой и с опаской. Оттого очень мало литература выполняет сейчас заданную ей историей задачу: увидеть нашу удивительную, неповторимую эпоху со всем, что в ней есть отвратительного и прекрасного».

Независимая и неуступчивая позиция Замятина делала его положение в советской литературе все более трудным. С 1930 г. его практически перестали печатать. Была снята с репертуара пьеса «Блоха», а трагедия «Атилла» так и не получила разрешения к постановке. В этих условиях Замятин в 1931 г. обратился с письмом к Сталину и просил разрешить ему выезд за границу. Просьбу Замятина поддержал Горький, и в ноябре 1931 г. Замятин уезжает за рубеж. С февраля 1932 г. он жил в Париже.

За рубежом. В среде русской эмиграции Замятин держался особняком, поддерживая отношения лишь с узким кругом близких еще по России друзей — писателем А. Ремизовым, художником Ю. Анненковым и некоторыми другими. Н. Берберова в книге воспоминаний «Курсив мой» писала о Замятине: «Он ни с кем не знался, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться домой. Не думаю, чтобы он верил, что доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой надежды отказаться...» До конца жизни Замятин не только сохранял советское гражданство и советский паспорт, но и продолжал оплачивать свою квартиру в Ленинграде на ул. Жуковского.

В Париже он работал над киносценариями — экранизировал для французского кино «На дне» Горького и «Анну Каренину». Но главным творческим замыслом в последние годы жизни стал для Замятина роман «Бич Божий» — о предводителе гуннов, владыке Великой Скифии Атилле.

Начало этой теме положила еще пьеса 1928 г. Замятин считал, что в истории человечества можно найти как бы перекликающиеся, отражающиеся одна в другой эпохи. Таким подобием эпохе Октябрьской революции ему представлялись времена великого переселения народов — эпоха опустошительных походов племен с Востока, столкновения римской, уже стареющей цивилизации с волной свежих варварских народов. В пьесе и особенно в романе Замятин хотел так озвучить эту перекличку времен, чтобы она имела значение и интерес для современного ему читателя. Роман остался незавершенным. Написанные главы были изданы в Париже тиражом 200 экземпляров уже после кончины писателя.

В упомянутом выше письме Сталину Замятин писал: «...Я прошу разрешить мне вместе с женой временно... выехать за границу — с тем, чтобы я мог вернуться назад, как только у нас станет возможным служить в литературе большим идеям без прислуживания маленьким людям, как только у нас хоть отчасти изменится взгляд на роль художника слова». До этих времен Замятин не дожил — он скончался в Париже в 1937 г. от грудной жабы (так тогда называли стенокардию). Тем не менее они наступают, и Замятин получил наконец возможность вернуться на родину — вернуться своими произведениями.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Антиутопия

Поток сознания

[?] 1. Как встретил революцию 1917 г. Е. Замятин? В каких произведениях он дал оценку событиям Октября?

2. Каков сюжет романа «Мы»? В чем смысл изображенной в романе истории любви?

3. Какие реальные явления и процессы настоящего дали Замятину основания для изображения фантастических картин будущего?

4. Что такое антиутопия? Определите место романа Замятина в ряду произведений этого жанра.

5. В чем значение предостережений Замятина для нашего времени?

6. Какую роль в повествовании играет у Замятина внутренний монолог?

7. Что вынудило писателя уехать из Советского Союза и как он проявил себя за рубежом?

Темы сочинений

1. Образ повествователя (Д-503) в романе «Мы», его роль в тексте.

2. История главной героини (И-330) романа «Мы», смысл ее стремлений и ее судьбы.

3. Изображение любви в романе «Мы». В чем для Замятина значение этого человеческого чувства?

Тема реферата

Черты антиутопии в романе «Мы».



Советуем прочитать

Анненков Ю. Евгений Замятин // Лит. учеба. — 1989. — № 5.

В основе статьи — воспоминания художника-графика Юрия Анненкова, близко знавшего Замятина и оставившего нам известный портрет писателя.

Возвращение Евгения Замятина. «Круглый» стол «Лит. газеты». Ведут С. Селиванова и К. Степанян // Лит. газета. — 1989. — 31 мая.

В материалах «круглого» стола представлен достаточно широкий спектр суждений современных литературоведов и критиков о творчестве Замятина.

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.

Замятин Е. И. Избранные произведения / Предисл. В. Б. Шкловского; Вступ. ст. В. А. Келдыша. — М., 1989.

Книга представляет собой самое полное на сегодняшний день собрание прозы Замятина. В ней последовательно и полно просле-

живается творческий путь писателя, характеризуется его пред-октябрьская проза, раскрывается ее художественное своеобразие, содержательно и подробно анализируется роман «Мы». Впервые освещаются обстоятельства, побудившие Замятина уехать из страны за рубеж, а также суждения художников Русского зарубежья о нем.

БОРИС ПИЛЬНЯК (1894—1938)

Начало пути. Среди писательских имен, на десятилетия преданных забвению, имя Бориса Андреевича Вогау (литературный псевдоним — Борис Пильняк) оказалось забытым особенно прочно. Его почти не затронул процесс ре-



билитации вплоть до самого последнего времени. А когда-то этому имени сопутствовала необычайно громкая слава. Сначала, после публикации в 1922 г. романа «Голый год», в Пильняке увидели самое яркое дарование новой литературы.

О предлитературной биографии писателя многое известно из многочисленных интервью, статей, бесед писателя о себе, письменных автобиографий разных лет.

Пильняк сообщал в одной из своих автобиографий, что родился «в 1894 году, 29 сентября... в Можайске Московской губернии; отец был земцем, честным человеком с характером, который не жил в одной берлоге с „председателями“».

«Отец работал ветеринаром и после кочевой жизни скоро осел в Коломне, сделавшейся для Пильняка настоящей родиной. Многие его произведения десятых и двадцатых годов подписаны коломенским адресом. Быть земцем — это до революции значило многое, подразумевало право на независимость от власти, служение не ей, а обществу. Один из первых рассказов Пильняка (только что сменившего по случаю начавшейся войны свою немецкую фамилию на название любимого им местечка на Украине — Пильнянка) „Земское дело“ написан как раз об этом отстаиваемом земским интеллигентом праве — быть свободным и честным. К этому сю-

жету Пильняк будет несколько раз возвращаться и в советское время, в том числе и в рассказе „Заштат”, считающемся его последним законченным произведением, которое увидит свет лишь много лет спустя после трагической гибели писателя» (Знамя.— 1987.— № 5).

Это было вообще характерно для Пильняка — возвращаться к своим вещам, повторять сюжеты или соединять их так, что из нескольких рассказов возникало новое целое. *Монтаж* — излюбленный прием 20-х гг., и Пильняк был одним из новаторов монтажной прозы, широко захватывающей разнообразный материал, соединяющей подлинный документ и вымысел. Из рассказов революционных лет по закону монтажа сложился его первый роман.

Роман «Голый год» как страница биографии писателя. Зимой 1920—1921 гг. Пильняк создал роман «Голый год». По своему обыкновению под текстом он поставил дату — *25 дек. ст. ст. 1920 г.* Время военного коммунизма, на которое каждый откликается по-своему: один — предупреждением о возможной трагедии, уже начавшейся, другой — принимая случившееся со всеми его мыслимыми и немыслимыми последствиями. Выбирают как будто бы противоположный путь, но эти пути сойдутся позже — в формуле приговора, вынесенного и еретика, и певцу революции. Любое мнение оказывается крамольным там, где мнения иметь не положено, где властвует единая воля, один цензурный закон.

Вот почему и в период своего искреннего энтузиазма Пильняк с опаской воспринимался советской критикой. Вместо того чтобы воспеть партийный разум большевиков, Пильняк воспевал стихию природной силы, как нигде скопившейся в русской истории, освобожденной революцией, вырвавшейся жестоким и очистительным разливом. Так он в первый момент понимал случившееся. И так его представил — фрагментарно, разорванно, как будто следуя творческому совету Андрея Белого, на него сильно влиявшего: «Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее...» И тогда же — в 1917 г.— Белый декларировал: «Революция — проявление творческих сил; в оформлении жизни тем силам нет места, содержание жизни текуче; оно утекло из-под форм, формы сохлись давно; в них бесформенность бьет из подполья...» В «Голом годе» сюжет не воспроизводит повествовательно ровное течение событий. Он расчленен и своевольно сверстан. Озвучен он также разно-

лосо. Именно озвучен, ибо у Пильняка в звуке все и начинается — и мысль, и концепция. Если он полагал, что революция взвихрила старую Русь, сметя наносное, поверхностно-европейское, и обнажила допетровские глубины народного бытия, если он так считает, то мы не должны удивляться, в голошении метели различая то крик лешего, то новейшие словечки, рождаемые новой действительностью:

— Гвиуу, гаауу, гвиииууу, гвиииуууу, гаауу.

И:

— Гла-вбумм!

— Гла-вбумм!

— Гу-вуз! Гуу-вууз!

— Шооя, гвиуу, гааууу...

— Гла-вбуммм!

Метельная заушь, сопровождающая лейтмотивом роман Пильняка, требует исторического комментария. Вот хотя бы Главбум, напоминающий о том, что постановлением Совнаркома от 27 мая 1919 г. была введена издательская монополия и ввиду недостатка бумаги все ее наличные запасы сосредоточены в руках главного управления — Главбума. Тот самый 1919-й, голодный год, голый год — о нем пишется роман, из-за издательских трудностей, из-за монополии Главбума лишь спустя два года после своего написания увидевший свет.

Новый язык — из метели. Метель — символ революции, не Пильняком найденный. Первые метели закружились еще у символистов — у Андрея Белого, у Блока.

Однако само слово «символ» настраивает в отношении к прозе Пильняка на неточное впечатление. Для символистов метель — знак того, что почти неуловимо, что можно предугадать и прозреть. Предметное и историческое отступает перед мистикой высшего смысла. Пильняк, напротив, предметен до натуралистичности. Закон, который он пытается понять и вывести, — закон природной, а не сверхприродной жизни. Природа же родственна истории. Это по сути две равновеликие стихии, одна из которых — история — воплощает вечную изменчивость, другая — природа — неизменную повторяемость. Величина переменная устанавливается в отношении к постоянной: историческое у Пильняка всегда дается через природное — в их метафорическом равноправии, равновесии. Не символ, а метафора — прием его изобразительности и его мышления.

«Машины и волки»: способ ориентации Б. Пильняка в стихии природы и истории. Пильняк как писатель начинался с убеждения, что стихия всегда права, а индивидуальное бытие ценно лишь как часть и проявление природного целого. Именно так — «Целая жизнь» он назвал лучший из своих ранних рассказов, опубликованный еще в 1915 г. Рассказ о птицах. О двух больших птицах, живущих над оврагом. Какие птицы? Неизвестно и неважно. У них нет имени, ибо в рассказе нет человека. В его завязке — рождение, в развязке — смерть. Такова событийность природной жизни.

Природа, не обремененная нашим опытом, не названная нами данными именами, способная предложить нам, считает Пильняк, единственный урок — жизни.

Русская историческая мысль всегда была склонна выражать себя метафорически: и потому, что привыкла к осторожности, потаенности, и потому, что всегда проводилась через литературу, в ней нередко и рождалась, неотделимая от поэтического слова. Способ один и тот же, но мысль меняется вместе с историей. Пытаясь поспеть за быстрыми в 20-е гг. переменами, Пильняк пробует разные метафоры, доказывая природность, то есть естественность, правильность всего происшедшего и происходящего. Сначала была метель, потом появляется волк. «Машины и волки» — первый роман о нэпе, как с гордостью будет говорить Пильняк, давая понять, что он первым откликнулся на революцию и первым же понял меняющийся ход ее событий. Волк — символ страшного и таинственного, родственного человеку в природе. Человеку в романе не раз дано почувствовать себя волком. Волк и воля родственны по звуку, а значит, согласно поэтической логике, принимаемой Пильняком, родственны по смыслу. Над Пильняком посмеивались, корили его: единственный герой Октября у него — волк.

Однако волк — это дикая воля. Бесстрашный волк страшен. В образе метели стихия выступала не ведающей зла, в образе волка — слишком часто несущей зло. Пильняк пытается сочетать волю с разумом, природу с историей. В названии романа «Машины и волки» союз играет не раздельную, а соединительную роль. Из природного и машинного монтируется новая действительность.

Исторические метафоры Пильняка: «Повесть непогашенной луны». В 1925 г. Б. Пильняк создал небольшую повесть «Повесть непогашенной луны».

Вещь была написана быстро, ибо начата не ранее 31 октября — дня смерти Фрунзе. Краткое авторское предисловие как будто бы отрицает связь с этим событием: «Фабула этого рассказа наталкивает на мысль, что поводом к написанию его и материалом послужила смерть М. В. Фрунзе. Лично я Фрунзе почти не знал, едва был знаком с ним, видел его раза два. Действительных подробностей его смерти я не знаю, и они для меня не очень существенны, ибо целью моего рассказа никак не является репортаж о смерти наркомвоена. Все это я нахожу необходимым сообщить читателю, чтобы читатель не искал в нем подлинных фактов и живых лиц».

По всей видимости, все верно: произведение художественное — не репортаж и прямых аналогий не допускает. Но на деле: проницательного читателя предисловие не собьет, а недогадливому подсказет... А если подсказет, что командарм Гаврилов — покойный Фрунзе, то кто же тогда тот, с маленькой буквы именуемый негорбящимся человеком, кто имеет право приказать военному, вопреки его желанию, лечь на операционный стол и устроить так, чтобы с этого стола он уже не поднялся? Тот, в чей тихий кабинет идут сводки из Наркоминдела, Полит- и Экономотделов ОГПУ, Наркомфина, Наркомвнешторга, Наркомтруда, чья будущая речь касается СССР, Америки, Англии, всего земного шара, — кто он? Узнавая, не решались себе признаться. Теперь считают, что это было первое слово о Сталине, произнесенное вслух.

Но Пильняк не обещал репортажа, и репортаж он не пишет. Уже закрепивший за собой стиль документального повествования, монтажного сближения самих за себя говорящих фактов, здесь он как будто дополняет свою манеру стилем, именно в эти годы приобретшим популярность в русской прозе, — гофманиана, по имени великого немецкого романтика.

В безымянный город прибывает экстренный поезд с юга, в конце которого поблескивает салон-вагон командарма «с часовыми на подножках, с опущенными портьерами за зеркальными стеклами окон». Уже не ночь, но еще не утро. Уже не осень, но еще не зима. Нереальный свет. Призрачный город. И кажется, что реально в нем только предчувствие командарма, тем более реально, что отдает так хорошо знакомым ему запахом — крови. Отовсюду этот запах — даже со страниц Толстого, его читает Гаврилов, о нем говорит единственному встречающему его другу — Попову:

«Толстого читаю, старика, „Детство и отрочество”, — хорошо писал старик, — бытие чувствовал, кровь... Крови я много видел, а... а операции боюсь, как мальчишка, не хочу, зарежут... Хорошо старик про кровь человеческую понимал».

И потом еще раз повторит: «Хорошо старик кровь чувствовал!» Это были последние слова, которые слышал от Гаврилова Попов.

С толстовским лейтмотивом пишется повесть и нередко с толстовским приемом остранения. В чужой город приезжает Гаврилов, во вражеский стан. Все здесь чужое, и даже если не его взглядом увиденное, в самой объективности авторского описания предстает фантазмагорией, попирающей законы природы и разума:

...Вечером тогда в кино, театры, в варьете, на открытые сцены, в кабаки и пивные пошли десятки тысяч людей. Там, в местах зрелищ, показывали все, что угодно, спутав время, пространство и страны; греков такими, какими они никогда не были, ассиров такими, какими они никогда не были, никогда не бывалых евреев, американцев, англичан, немцев, угнетенных, никогда не бывалых китайских, русских рабочих, Аракчеева, Пугачева, Николая Первого, Стеньку Разина; кроме того, показывали умение хорошо или плохо говорить, хорошие или плохие ноги, руки, спины и груди, умение хорошо или плохо танцевать и петь; кроме того, показывали все виды любви и разные любовные случаи, такие, которых почти не случается в обыденной жизни. Люди, принарядившись, сидели рядами, смотрели, слушали, хлопали в ладоши...

Условность городской жизни, условность театрального искусства, увиденного глазами человека, не желающего вникать в смысл этой условности и тем ее от себя отторгающего, — это уже бывало у Толстого. Пильняковское описание звучит вариацией на тему описания вагнеровского спектакля в знаменитом толстовском трактате «Что такое искусство?»:

На сцене, среди декорации, долженствующей обозначать кузнечное устройство, сидел, наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное — по животу и отсутствию мускулов видно актера), и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу,

которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не бьют молотами, при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять.

Толстовский прием, но в лунном свете пейзаж утрачивает свой литературно-цитатный облик и переходит во владение Пильняка, то ли напоминающего нам восходом луны о ненужной городу и забытой человеком природе, то ли не случайно придающего этой природе оттенок ночной, потусторонний, издавна в лунном свете ассоциирующийся со смертью. Лунный свет — мертвый свет... Кровавая луна...

Такого видения освещения действительности Пильняку никогда не простят.

Борис Пильняк в 30-е гг.: романы «Красное дерево» и «Волга впадает в Каспийское море». «Красное дерево» — повесть, в которой, как всегда у Пильняка, выясняются отношения сегодняшнего дня с прошлым, сравнительно недавним прошлым. Из быта, из красного дерева, с ним сросшиеся, выступают фигуры Якова Скудрина, мастеров-краснодеревщиков братьев Бездетовых. По-пильняковски грубовато, рублено написаны эти фигуры. И убедительно: не прошлое, не связь с ним и его пережитками убивает в них человеческое, а то, что само это прошлое, жалкие его остатки вырывают они из рук потерянных в новой действительности людей. Они готовы взять все: павловские кресла, печные изразцы, миниатюры, бронзу и хозяйскую дочку в придачу... «Бездетовы чувствовали себя покупателями, они умели только покупать».

Они чувствовали себя в повести не только покупателями, но людьми, уже купившими силу и власть. За ними оказывается настоящее. Ими отодвинуты в небытие полубезумные «охломоны»: Огнев, Пожаров, Ожогов... Не фамилии, а псевдонимы с отблеском на них мирового пожара. «Истинные коммунисты» до тысяча девятьсот двадцать первого... Им нет хода в будущее. Ожогов, младший брат Якова Скудрина, первый председатель местного исполкома, спрашивает приехавшего из столицы племянника Акима, не выгнали ли того из партии, и, узнав, что нет, обещает: «...ну, не сейчас, так потом выгонят, всех ленинцев и троцкистов выгонят».

Повесть «Красное дерево» завершена 15 января 1929 г. Троцкий высылается за пределы СССР в феврале. Предрешиено это событие было много раньше: «К поезду, как и к поезду времени, троцкист Аким опоздал».

Это одна из фраз повести «Красное дерево», не вошедших в роман «Волга впадает в Каспийское море», написанный вслед за повестью и в основном вобравший ее. Не вошли отдельные фразы и эпизоды. Например, история о том, как сходит с ума некий Василь Васильевич, в 1920-м получивший десятину земли, в 1923-м — золотую медаль на Всероссийской сельскохозяйственной выставке, в 1926-м создавший образцовое хозяйство из семнадцати коров и разоренный как кулак в 1927-м.

Не будет в романе и фразы из вступления о районном начальстве, овладевшем нехитрыми — их власть! — способами обогащаться, о чем, впрочем, и сказано было мимоходом, ибо «ввиду замкнутости интересов и жизни, протекающей тайно от остального населения, никакого интереса для повести начальство не представляет».

Роман должен был снять ощущение идеологической невыдержанности. Его главная тема отсутствовала в повести — тема грандиозного индустриального строительства канала. В духе времени Пильняк согласен воспевать великое, но он не хочет забывать о трудностях. Он хочет знать — как строят на самом деле. Ради романа несколько месяцев он проводит на Днепрострое.

Пильняк гордился своей способностью замечать меняющийся ход событий, отзываться на увиденное. Первый роман о революции написан им, как и первый, о нэпе, о необходимости индустриализации. Теперь новый поворот — «год великого перелома». В начале романа о нем — рассказ о барке, затонувшей посреди Волги. С годами вокруг нее намыло остров песка и сломало течение.

Случайных созвучий и случайных эпизодов в столь явной близости от центральной для всего романа метафоры у Пильняка не бывает. Метафора — его способ исторически мыслить, улавливать сложность происходящего. И сейчас его влечет желание сказать о сложном со всей если не простотой, то доходчивостью, убедительностью: как дважды два — четыре, как Волга впадает в Каспийское море...

Он хочет убедить в возможности разумно направлять течение, взяв его государственной рукой, подчинив машине и железному расчету. Пильняк все еще хочет верить, что это возможно. И в то же время не может не замечать, как, несмотря на все более жестко направляющую события государственную руку, обманывая расчет, — казалось бы, такой верный и прекрасный! — ломается течение.

Пильняк написал роман, безусловно, и с той целью, что-

бы оправдаться за повесть. Последние вещи, т. е. большая часть из того, что будет написано в 30-е гг., несут на себе отпечаток этого желания — оправдаться: перед кем-то или перед самим собой? Оправдаться, потому что страх движет пишущим или потому что он боится, что чего-то не понял, и хочет понять? Если бы дело было только в том, что писатель решился обменять талант на благополучие и возможность по-прежнему беспрепятственно широко разъезжать по свету и смотреть глазами советского гражданина на Японию, Китай, США — обо всех этих странах Пильняком написаны документальные книги. Но не ради этой возможности оправдывается Пильняк.

Воистину страшная смесь из искренности, страха, в котором еще он пытается себе не признаться, и лукавства, — дескать, и с вами соглашусь, и себе не изменю. Но не получается: и себе изменяет, идя на компромисс с властью, и власть не сумеет обмануть. 28 октября 1937 г. Борис Пильняк будет арестован у себя на даче в Переделкине и 21 апреля следующего, 1938 г. расстрелян.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Черты нового романа

Монтаж

Символ

Стихийность

Историческая метафора



1. Как отразилось понимание основного «закона природной жизни» в романе Б. Пильняка «Голый год» на сюжетно-событийном уровне, на уровне языка художественного произведения?

2. Как передана в романе авторская позиция?

3. Близки ли позиции Б. Пильняка и А. Платонова в понимании проблемы «человек и революция»?

*4. Проследите развитие образной системы Б. Пильняка (природа, стихия, метель) в романе «Голый год» и в «Повести непогашенной луны» с точки зрения исторического мышления писателя.



Советуем прочитать

Пильняк Борис. Романы: Голый год; Машины и волки; Волга впадает в Каспийское море / Сост., вступ. ст. И. О. Шайтанова. — М., 1990.

В книгу включены лучшие романы писателя. Основное внимание автора вступительной статьи обращено на характерные для Б. Пильняка суждения о современной и прошлой России, принимающие черты исторической метафоры.

Пильняк Борис. Повести и рассказы: 1915—1929 / Сост., вступ. ст. и прим. И. О. Шайтанова. — М., 1991.

Это наиболее полный том рассказов и повестей Б. Пильняка, изданный со времени смерти писателя.

В книгу включены самые острые повести Б. Пильняка, ставшие причиной идеологических гонений на писателя со стороны официальных властей.

Шайтанов И. О двух именах и одном десятилетии // Лит. обозрение. — 1991. — № 6, 7.

Соединив в статье два имени писателей — Б. Пильняка и Е. Замятина, автору удалось вскрыть трагизм эпохи 20-х гг.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ЗОЩЕНКО (1894—1958)

Ранние годы. Детство и юность Зощенко были характерны для небогатой интеллигентной семьи начала XX в. (отец — художник-передвижник, мать — писательница; обремененная семьей, где было восемь детей, она иногда печатала свои рассказы в газете «Копейка»). В 20 лет — в 1914 г., прервав учебу в университете, — Зощенко ушел на фронт. В годы Первой мировой войны он был и командиром взвода, и прапорщиком, и командиром батальона. За личную храбрость был четырежды награжден (его ордена включали в себя даже редчайший — Георгиевский крест). Тогда же он был ранен, отравлен газами, получил порок сердца и депрессию, обострившуюся 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, секретарем полкового суда в Архангельске. После Октябрьской революции он сначала служил пограничником в Стрельне и Кронштадте, а потом добровольцем ушел в Красную Армию, где был командиром пулеметной 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, Мих. Слонимский, Е. Полонская, Ник. Тихонов, Ник. Никитин, В. Познер). Это было не случайно: «Серапионовы братья» чуждались демагогии и пустой декларативности, они пытались сделать искусство независимым от политики, в изображении реальности на-

меренно 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 еще 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 — столкнула писателя с такими сторонами жизни, о которых он и не подозревал. Во время работы в совхозе Маньково, например, где Зощенко 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 еще раз, крестьянин пытается поцеловать мою руку. Я отдергиваю ее.

— Чем я тебя рассердил, барин? — спрашивает он.

И вдруг в этих словах и в этом его поклоне я увидел и услышал все. 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 поражен, как никогда в жизни».

Такие встречи не могли пройти бесследно. До последних дней пронес 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 стишки о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то страшно запущено.

И все 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 перешел на краткую форму, на маленькие рассказы».

Зоценко-сатирик. Первой блестящей победой нового Зоценко были «Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова» (1921—1922). С них начался Зоценко-сатирик.

Главный герой цикла «Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова» побывал на германской войне и захватил начало революции. Но в его психике можно «увидеть» тот «окрик помещика и тихий рабский ответ», которые когда-то так поразили Зоценко. Устранив себя из новелл, составивших цикл о Синябрюхове, Зоценко — впервые в истории литературы — предоставил право голоса такому человеку, дал возможность говорить ему, а не о нем, 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 развитой. 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 еще места себе не нашел и потому чувствует себя «очень... даже посторонним человеком в жизни».

Но пассивность Синебрюхова мнимая: «...Я такой человек,— хвастливо заявляет он,— что все могу. Хочешь — могу землишку обработать по слову последней техники, хочешь — каким ни на есть рукомеслом займусь,— все 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 «вакханалия», 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 — мертвая падаль.

А я сволок князьенку вашего сиятельства на волю, костерик разложил по уставу. Зажег. Лежим, не трепыхаемся... Что будет... Дышим».

И долго помнит и часто рассказывает Синебрюхов эту историю, потому как был после этого «князь ваше сиятельство со мной все равно как на одной точке». Вестовым сделал и обещал о нем, 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, свое звание и пост», и его хвастовство, и то, что выходит ему время от времени «перетык и прискорбный случай». Дело происходит после Февральской революции, рабье в Синебрюхове еще кажется оправданным, но оно уже выступает как тревожный симптом: как же так — произошла революция, а психика людей остается прежней? И в чем причина консервативности этой психики?

Еще тревожнее для Зощенко реакция односельчан Синебрюхова на революцию. Видит Синебрюхов, что мужички «по поводу Февральской революции беспокоятся и хитрят». И Синебрюхова спрашивают, какой им будет от революции толк. В этом естественном, казалось бы,

вопросе — какой будет от революции толк — нет ничего настораживающего. Но как ни вывертывался Синебрюхов, как ни отбивался он от вопросов, говоря, что «не освещен», пришлось ему все же отвечать на вопрос «что к чему». И считает он, что «произойдет отсюда людям немалая... выгода».

Зоценковский герой. «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» начали галерею зоценковских героев, открытие которых стало исторической заслугой Зоценко перед русской и мировой культурой.

Поразивший Зоценко 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 Зоценко.

«Я был жертвой революции», — заявляет один из героев Зоценко в момент, когда высоко ценились революционные заслуги (рассказ «Жертва революции»). Читатель ждет описания крупных событий, чреватых сложностями для тех, кто попал под «колесо истории». Но в рассказе Ефима Григорьевича, «бывшего мещанина города Кронштадта», все выглядит просто и буднично. Служил он у графа в полоте-рах. «Натер я им полы, скажем, в понедельник, а в субботу революция произошла. В понедельник я им натер, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар и зовет:

— Иди, говорит, кличут. У графа, говорит, кража и пропажа, а на тебя подозрение. Живо!»

В этом восприятии истории через призму натертых 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 все думает о пропавших часиках. Как вдруг вспоминает, что «ихние часишки» он «сам в кувшин с пудрой пихнул». И бежит он по улицам, и берет 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 колесами в сторону. Так и остался у Ефима Григорьевича след на ступне. Ровным перечислением — «в понедельник я им полы натер, в субботу революция, а во вторник ко мне ихний швейцар бежит» — Зоценко 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 Зоценко: «А мы потихонечку, а мы полегонечку, а мы вровень с русской действительностью» — вырастала из ощущения тревожного разрыва между этими двумя мирами, между «стремительностью фантазии» и реальной «русской действительностью». У Зоценко был свой ответ: проходя путь, лежащий между ними, думал он, высокая идея встречала на своем пути препятствия, коренившиеся в инерции психики, в системе старых, веками складывавшихся отношений между человеком и миром.

В поведении людей с неразвитым сознанием Зоценко 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 ершика перерастает в «цельный бой» («Нервные люди»), а погоня за ни в чем не повинным человеком превращается в злобное преследование («Страшная ночь»).

В чем 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 измененном виде.

Стиль писателя. Критика нападала на Зоценко за его мелковатого героя, он оправдывался, сам не понимая, какую бесценную услугу оказал он современникам, сделав центром изобразительной системы способ мышления героя.

Языковой комизм вскрывал родившийся в первые же годы революции кентавр сознания, который позже стал 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 все может сделать и все сойдет ему с рук, потому что он — простого происхождения: «Пущай я чего хочешь сделаю — во всем мне будет льгота». Все ему можно. И даже народный суд, в случае ежели чего, всегда за него заступится. Потому у него, «пущай публика знает, — происхождение очень отличное». И родной дед его был коровьим пастухом, и мамаша его была наипростая баба... И дернул Володька за тормоз Вестингауза, и остановил бы поезд, да не сработал тормоз. А Володька только утвердился в своем «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 20-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 все 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 придает им силу, за счет ее 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 начнет 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 оскорбленных страшного, превратились в творчестве пережившего революцию Зощенко в обостренную 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 20-х — начала 30-х гг. сам Зощенко стал считать свою позицию созерцательно-пассивной. Недооценивая возможности сатирического сказа, игнорируя природу собственного художественного видения, писатель в 30-е гг. выходит к открытому учительству, морализаторству и резонерству.

Судя по произведениям 30—40-х гг. — повестям «Возвращенная молодость», «Голубая книга» и «Перед восходом солнца», Зощенко в качестве модели исследования исполь-

зовал 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. Свое личное несовпадение с окружающей жизнью, гложущую его невозможность слияния с нею 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 40-е гг. настороженное отношение критики к его «издевательским», как они писали, «анекдотам» о революции было поставлено в прямую связь с «аполитичностью» «Серрапионовых братьев» и в конце концов в 1946 г. закончилось громким политическим скандалом, что стоило Зоценко 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. Зоценко был назван «подонком» и «подлецом». Он был лишен пенсии и возможности печататься. В 1958 г. он умер.

И только потому, что Зоценко был настоящим писателем и художник в нем был сильнее истолкователя, его мощная изобразительная система оказалась тем каналом информации об эпохе, который позволяет увидеть ее истинный смысл вопреки иллюзиям и гипотезам утопического сознания.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Комический сказ

«Зоценковский» типаж

- ❓ 1. С каким подходом к изображению человека полемизировал М. Зоценко в своем творчестве 20-х гг.?
2. Кто еще из писателей 20-х гг. писал в стиле, аналогичном сказовой манере Зоценко?
3. Каковы формы выражения авторской позиции в творчестве Зоценко?
4. Почему возникла проблема «лицо или маска» М. Зоценко?
5. От Гоголя — к Зоценко: какова эволюция «маленького человека»?
6. Какими художественными средствами создается тип «зоценковского» героя?

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 20—30-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 40-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».

**Темы сочинений
для повторения курса литературы XX века**

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.?
3. «Демон» Лермонтова и «Демон» Врубеля.
4. Трагедия любви в произведениях Куприна («Олеся», «Гранатовый браслет», «Поединок»).
5. Истоки творчества И. А. Бунина.
6. «Россия, которую мы потеряли» в произведениях И. А. Бунина.
7. Формы повествования и образы повествователя в произведениях И. А. Бунина.
8. Традиция русской литературы в творчестве раннего М. Горького.
9. Гуманистическая позиция романтического героя в ранних рассказах М. Горького.
10. «Дно жизни» — трагический образ пьесы М. Горького «На дне».
11. Особенности драматургии М. Горького.
12. Основной конфликт романа М. Горького «Мать».
13. Восприятие Родины в творчестве А. Блока и В. Маяковского.
14. Лирика любви у Пушкина и у Блока.
15. Тема поэта и поэзии в произведениях Маяковского.
16. Маяковский и футуризм.
17. Народно-поэтическая символика в произведениях Н. Клюева.
18. Традиции русской народной песни в стихах С. Есенина.
19. Природа и цивилизация в произведениях С. Есенина.
20. Основные темы и мотивы в поэзии С. Есенина.
21. Народ и революция в произведениях И. Шмелева «Солнце мертвых» и А. Фадеева «Разгром».
22. Особенности гуманистического пафоса в литературе 20-х гг.
23. Автор и повествователь в рассказах Бабеля «Конармия».
24. Личность и государство в романе Замятина «Мы».
25. Изображение «маленького человека» в рассказах Зощенко и в повестях Гоголя.
26. Образ России в произведениях писателей-эмигрантов.

Краткий словарь литературоведческих терминов¹

АНДЕГРАУНД — явление в литературе и искусстве, возникшее в XX в. в противовес официальным эстетическим нормам, распространенным в обществе. Это привело к созданию в 60—80-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, являющиеся в мифах, верованиях, в произведениях искусства. «Тожественные по своему характеру архетипические образы и мотивы (например, повсеместно распространенный миф о *потопе*) обнаруживаются в несоприкасающихся друг с другом мифологиях и сферах искусства, что исключает объяснение их возникновения заимствованием». Архетипы восходят к универсально-постоянным началам в человеческой природе.

Понятие архетипа ввел швейцарский психоаналитик и исследователь мифов К.-Г. Юнг. Вслед за ним обращались к проблеме архетипа ученые (даже биологи), исследователи религий, мифов, такие деятели искусства, как Т. Манн, великие режиссеры кино Ф. Феллини, И. Бергман. В России к понятию архетипа независимо друг от друга приходили 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 создает особый гротескный мир — мир аномальный, неестественный, странный, и именно так представляет его автор — в отличие от фантасти-

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.

ки, основанной на доверии к реальности созданного художником мира.

Гротеску свойственно резкое смещение «форм самой жизни», захватывающее все художественное пространство произведения. Как элемент стиля, заостренный комический прием гротеска характерен для ряда комических жанров — памфлета, фарса, фельетона.

ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (*фр.* подробность, мелочь) — 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 (например, у А. П. Чехова); 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).

ДРАМА (*др.-гр.* действие, действо) — 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 путем 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 серьезного, острого и сложного характера.

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 чем?», то идея — «во имя чего?». Идея произведения зависит от миропонимания, мировоззрения художника, его эстетического идеала; она не дается 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 (*гр.* смешной, веселый) — представление о комическом восходит к древним обрядам, игровому, празднично-веселому 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 определенной системе и последовательности. Но композицию нельзя рассматривать как последовательность глав, сцен и т. д. Композиция — целостная система определенных способов, форм художественного изображения, обусловленная содержанием произведения. Средства и приемы композиции углубляют смысл изображенного. 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 нем преобладают специфические для него способы изображения; каждое произведение имеет свою неповторимую композицию. Некоторым традиционным жанрам присущи композиционные каноны. Например, трехактные повторы и счастливая развязка в сказке, пятиактное строение классицистической трагедии и драмы.

КОНФЛИКТ (*лат.* conflictus — столкновение, разногласие, спор) — специфически художественная форма отражения противоречий в жизни людей; воспроизведение в искусстве острого столкновения противоположных человеческих поступков, взглядов, чувств, стремлений, страстей.

Специфическим содержанием конфликта является борьба между прекрасным, возвышенным и безобразным, низменным.

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) — определенный способ понимания, трактовки каких-либо явлений, основная точка зрения, руководящая идея для их осуществления, конструктивный принцип различных видов деятельности.

ЛИРИКА (*гр.* 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 определенных 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 развернуты в лирическом произведении (Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива...») или воспроизведены в свернутом виде (Блок. «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но они всегда имеют подчиненное 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, ее снимок, поэтому лирика преимущественно пишется в настоящем времени, в отличие от эпоса, где доминирует прошедшее время. Основным средством создания образа-переживания в лирике является слово, эмоциональная окраска речи, в котором переживание становится для нас жизненно убедительным. 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, наделен 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“ сотворенное» (Пришвин).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП — характер, в котором художник с наибольшей полнотой и определенностью запечатлел общественно значимое, существенное для той или иной среды, той или иной эпохи. Литературный тип содержит в себе индивидуальное и общее. Типический характер многомерен, объемен, это единство национальных, общечеловеческих, классовых, конкретно-исторических и эпохальных черт, психологических, нравственных и волевых особенностей личности.

МИФ (*гр.* предание, сказание) на определенной 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 времен 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 древние мифы о происхождении солнца, месяца, звезд (соллярные мифы, лунарные 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: добывание огня, обретение ремесел, земледелие. 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 одушевленные 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 своем 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.

МОТИВ (*лат.* *motivum* — двигаю) — устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста.

Мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определенного цикла), так и в контексте всего его творчества. Мотив наиболее связан с миром авторских мыслей и чувств, нежели другие компоненты художественной формы.

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 прежде всего обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем сущностное, вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действительность, но и тем, что он создает новый, вымышленный мир. При помощи своей фантазии, вымысла автор преобразует реальный материал: пользуясь точными словами, красками, звуками, художник создает единичное произведение (текст, картину, музыку, спектакль).

Вымысел усиливает обобщенное 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 все то, что его в жизни окружает. Так, в художественном произведении человек изображается во взаимоотношениях с други-

ми людьми. Поэтому здесь можно говорить не об одном образе, а о множестве образов.

ОКСЮМОРОН (ОКСИМОРОН) — 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, через 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 ходов. Реминисценция тем самым напоминает творческую манеру, мотивы и темы какого-либо автора. Реминисценция рассчитана на ассоциативное восприятие читателя.

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, ее 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.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ и **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО** — важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие действительности и организующие композицию произведения. Художественный образ, формально развертываясь 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 (*гр.* рассказ, повествование) — один из трех 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 ее объективной сущности. Эпос использует разнообразные способы изложения — повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления и т. д. Эпические жанры обогащаются и совершенствуются. Развиваются приемы композиции, средства изображения человека, обстоятельств его жизни, быта, достигается многостороннее изображение картины мира, общества.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| К читателям | 3 |
| Литература начала XX века (Л. А. Смирнова) | 8 |
| Истоки и характер литературных исканий | 8 |
| Стремление к творческому преобразению мира | 9 |
| Литературные искания сторонников революционного движения | 11 |
| Направление философской мысли начала века | 12 |
| Своеобразие реализма | 15 |
| Особенности новейшей поэзии | 20 |
| Модернизм: путь к новой гармонии | 20 |
| Символизм | 22 |
| Акмеизм | 24 |
| Футуризм | 26 |
| | |
| Проза XX века (О. Н. Михайлов) | 28 |
| Уникальность литературы Русского зарубежья | 28 |
| Идейно-эстетическая борьба | 31 |
| И. А. Бунин | 32 |
| Роль «малой» родины и дворянских традиций | 32 |
| Природа социальной двойственности | 33 |
| Влияние старшего брата Ю. А. Бунина | 34 |
| Первые опыты | 34 |
| Духовное здоровье, народное начало | 35 |
| Традиции русской классики | 35 |
| Странник | 36 |
| Новое качество прозы | 37 |
| Бунин-поэт | 38 |
| «Деревня» | 39 |
| Скрытая полемика с М. Горьким | 39 |
| Братья Красовы — два типа русского человека | 41 |
| Народ-философ | 42 |

| | |
|--|----|
| «Иоанн Рыдалец» | 44 |
| «Господин из Сан-Франциско» | 45 |
| Образ греха, в котором протекает жизнь человека | 45 |
| «Полый» человек — создание механической цивилизации | 45 |
| Тема конца, катастрофы | 46 |
| Непримиримость позиции | 46 |
| Проза 20-х гг. | 47 |
| Тема России | 47 |
| «Косцы» | 48 |
| Тема любви | 48 |
| «Солнечный удар» | 49 |
| «Жизнь Арсеньева» | 50 |
| Новаторство романа | 51 |
| «Темные аллеи» | 52 |
| «Чистый понедельник» | 53 |
| А. И. Куприн | 56 |
| Детские годы. Роль матери | 56 |
| Суровая казарменная школа | 57 |
| Формирование личности и истоки гуманизма | 58 |
| Первые литературные опыты. Служба в полку | 58 |
| Купринские «университеты» | 59 |
| «Олеся» | 60 |
| Мастерство композиции | 61 |
| На петербургском Парнасе | 61 |
| «Поединок» | 62 |
| Образ Ромашова | 64 |
| В зените славы | 64 |
| «Гранатовый браслет» | 65 |
| В годы великой смуты | 66 |
| Творчество 20-х гг. | 66 |
| Тема России | 67 |
| «Колесо времени» | 68 |
| Куприн — мастер рассказа | 68 |
| «Юнкера» | 69 |
| «Жанета» | 70 |
| Л. Н. Андреев | 72 |
| Надломленность юной души | 72 |
| Раннее творчество | 73 |
| Восхождение | 74 |
| На перепутьях реализма и модернизма | 75 |
| Л. Андреев и символизм | 77 |

| | |
|--|-----|
| Писатель-экспрессионист | 77 |
| Художественное своеобразие | 78 |
| Последние годы | 79 |
| И. С. Шмелев. | 82 |
| Личность писателя | 82 |
| Позиция | 83 |
| Трагедия отца | 83 |
| «Солнце мертвых» | 84 |
| «Богомолье», «Лето Господне» | 85 |
| Мастерство | 86 |
| Язык произведений Шмелева | 89 |
| Неравноценность творчества. | 89 |
| Б. К. Зайцев | 91 |
| Обретение религиозного сознания | 92 |
| Новое качество художника | 93 |
| «Преподобный Сергий Радонежский» | 93 |
| «Путешествие Глеба» | 94 |
| Беллетризованные биографии | 95 |
| Уроки Зайцева. | 96 |
| А. Т. Аверченко | 97 |
| Первая русская революция | 98 |
| Журнал «Сатирикон». | 98 |
| Мастер юмористического рассказа | 99 |
| Аверченко и «новое» искусство | 99 |
| Политическая сатира | 100 |
| «Дюжина ножей в спину революции» | 101 |
| «Смех сквозь слезы» | 102 |
| Тэффи | 103 |
| Грустный смех | 104 |
| Художественный мир Тэффи | 105 |
| Героини Тэффи | 105 |
| В изгнании | 106 |
| В. В. Набоков | 108 |
| «Машенька» | 111 |
| Россия Набокова | 111 |
| Набоков и классическая традиция | 113 |
| «Алгебра великолепной техники» | 113 |
| «Одиночки» и «толпа» | 114 |

| | |
|---|------------|
| Разнообразие художественных индивидуальностей поэзии Серебряного века (Л. А. Смирнова) | 117 |
| В. Я. Брюсов | 118 |
| Формирование поэта. Годы детства и юности | 118 |
| Мотивы ранней лирики | 119 |
| Урбанистическая тема творчества | 121 |
| Образ человека в поэзии 10-х гг. | 123 |
| К. Д. Бальмонт | 124 |
| Детство и юность | 124 |
| Идеи и образы творчества | 125 |
| Причины и первые годы эмиграции. | 126 |
| Образ России. | 127 |
| Мироощущение лирического героя. | 128 |
| Ф. Сологуб | 130 |
| Детство и отрочество | 130 |
| Темы и образы поэзии | 130 |
| Проза поэта. | 131 |
| А. Белый | 131 |
| Детство и юность | 131 |
| Раннее творчество. | 132 |
| Творческая зрелость | 133 |
| И. Ф. Анненский | 135 |
| Ранние годы | 135 |
| Творческие искания | 135 |
| Н. С. Гумилев | 137 |
| Детство и юность | 137 |
| Ранняя лирика. | 138 |
| «Жемчуга»: поиск страны грез | 140 |
| Поэтические открытия сборника «Огненный столп». | 141 |
| И. Северянин | 143 |
| Ранние годы жизни и творчества | 143 |
| Поэтическое своеобразие. | 144 |
| В. Ф. Ходасевич | 146 |
| Жизнь в России. Причина эмиграции | 146 |
| Своеобразие ранней лирики. | 146 |
| Горькие раздумья в сборнике «Счастливый домик» | 147 |
| Книга «Путем Зерна»: духовные противоречия и свершения | 149 |

| | |
|---|-----|
| Исповедь поэта в книге «Тяжелая лира» | 151 |
| Трагическое восприятие мира в цикле «Европейская ночь» | 152 |
| Г. В. Иванов | 154 |
| Жизнь в России. Раннее творчество | 154 |
| Общественная и творческая деятельность в эмиграции | 156 |
| Мотив гибели души в сборнике «Портрет без сходства» | 157 |
| Образ родины («Портрет без сходства», «1943—1958. Стихи») | 158 |
| Значение поэзии А. Блока для творчества Г. Иванова: мотив возрожденной любви | 159 |
| Максим Горький (Л. А. Смирнова) | 164 |
| Ранние годы | 164 |
| Ранние рассказы. | 165 |
| Горький о противоречиях народной души | 166 |
| Истоки романтической прозы. | 166 |
| Гуманистическая позиция романтического героя | 167 |
| Смысл противопоставления Данко и Ларры | 167 |
| Образ духовной гармонии мира | 168 |
| «Песня о Буревестнике» как выражение романтического идеала | 169 |
| «Фома Гордеев». Мечта и действительность в романе | 170 |
| Фома Гордеев и его окружение. Особенности повествования | 170 |
| «На дне» | 172 |
| Чеховская традиция в драматургии Горького | 172 |
| «На дне» как социально-философская драма | 172 |
| Атмосфера духовного разобщения людей. Роль полилога | 173 |
| Своеобразие внутреннего развития пьесы. | 173 |
| Значение IV акта | 174 |
| Философский подтекст пьесы. | 175 |
| Горький и первая русская революция | 175 |
| Роман «Мать». В поисках нравственной ценности революции | 176 |
| Смысл духовного преображения человека | 176 |
| Нравственный конфликт в стане революции. | 177 |

| | |
|---|-----|
| Горький в эмиграции | 177 |
| Раздумья о судьбах России | 178 |
| Новые черты автобиографической прозы | 178 |
| Отношение писателя к Октябрьской революции 1917 г. | 180 |
| «Несвоевременные мысли» | 180 |
| Творчество периода второй эмиграции | 181 |
| «Дело Артамоновых» — обогащение романной формы | 182 |
| «Жизнь Клима Самгина» — образное воплощение истории | 182 |
| А. А. Блок (А. М. Турков) | 185 |
| Начало пути | 185 |
| «Стихи о Прекрасной Даме». Романтический мир раннего Блока | 186 |
| Блок и символизм. | 188 |
| «Выхожу я в путь, открытый взорам...» (Блок в 1905—1908 гг.) | 189 |
| «На поле Куликовом» | 194 |
| Поэма «Возмездие» | 196 |
| «Страшный мир» | 198 |
| «...Моя тема, тема о России...» | 199 |
| «Соловьиный сад» | 202 |
| Накануне революции | 203 |
| «Двенадцать» | 204 |
| Последние годы. «Но не эти дни мы звали...» | 208 |
| | |
| Новокрестьянская поэзия (В. П. Журавлев) | 212 |
| Н. А. Клюев | 214 |
| Духовные и поэтические истоки | 214 |
| Николай Клюев и Александр Блок | 218 |
| Литературное признание | 219 |
| Николай Клюев и Сергей Есенин | 220 |
| В спорах с пролетарской поэзией | 223 |
| Поэма «Погорельщина» | 226 |
| Поэма «Песнь о Великой Матери» | 229 |
| | |
| С. А. Клычков | 232 |
| П. В. Орешин | 234 |

| | |
|---|-----|
| С. А. Есенин (<i>А. М. Марченко</i>) | 239 |
| Есенин — русская художественная идея | 239 |
| Пробуждение творческих дум. | 239 |
| Начало сознательного творчества. | 242 |
| Открыватель «Голубой Руси» | 243 |
| «Да здравствует революция!» | 249 |
| «Жизнь образа огромна и разливаема». | |
| Особенности метафоризма С. Есенина | 251 |
| Боль перестройки. «Кобыльи корабли». | |
| «Москва кабацкая» | 253 |
| Уроки Америки. «Железный Миргород» | 257 |
| Попытка прорыва | 259 |
| « Анна Снегина » | 261 |
| «В этих строчках песня...». «Персидские мотивы», «Отговорила роща золотая...» | 266 |
| В. В. Маяковский (<i>А. А. Михайлов</i>) | 279 |
| Детство и отрочество | 279 |
| Маяковский и футуризм | 283 |
| Драма любви, драма жизни | 287 |
| Поэма «Облако в штанах». | 289 |
| Революция | 290 |
| «Окна сатиры» | 292 |
| По личным мотивам | 293 |
| Октябрь в поэзии Маяковского. | 296 |
| «Теперь поговорим о дряни» | 301 |
| Точка пули в конце | 304 |
| | |
| Литературный процесс 20-х годов (<i>В. А. Чалмаев</i>) | 310 |
| Народ и революция в поэзии и прозе: этапы становления реализма нового типа. | |
| Литературные группировки | 310 |
| Новый подход к оценке Октября и Гражданской войны | 310 |
| Осмысление событий революции и судьбы России: «Пролетарские культурно-просветительные организации» (Пролеткульт), «Кузница» | 313 |
| А. М. Ремизов | 318 |
| Д. А. Фурманов | 320 |

| | |
|--|-----|
| А. С. Серафимович | 322 |
| Литературные группировки 20-х годов | 326 |
| ЛЕФ | 326 |
| «ПЕРЕВАЛ» | 326 |
| КОНСТРУКТИВИЗМ, или ЛЦК | 327 |
| ОБЭРИУ | 328 |
| А. А. Фадеев | 329 |
| Роман «Разгром» | 332 |
| «Смена вех» | 335 |
| И. Э. Бабель (Г. А. Белая) | 340 |
| Начало. | 340 |
| Раннее творчество | 340 |
| «Конармия» | 341 |
| «Одесские рассказы» | 348 |
| Кризис. | 348 |
| Е. И. Замятин (В. Г. Воздвиженский) | 352 |
| Начало пути | 352 |
| В годы революции | 353 |
| Роман-антиутопия «Мы» | 355 |
| Проза и пьесы 20-х гг. | 360 |
| За рубежом. | 361 |
| Б. Пильняк (И. О. Шайтанов) | 364 |
| Начало пути | 364 |
| Роман «Голый год» как страница биографии писателя | 365 |
| «Машины и волки»: способ ориентации Б. Пильняка в стихии природы и истории. | 367 |
| Исторические метафоры Пильняка: «Повесть непогашенной луны» | 367 |
| Борис Пильняк в 30-е гг.: романы «Красное дерево» и «Волга впадает в Каспийское море» | 370 |
| М. М. Зощенко (Г. А. Белая) | 373 |
| Ранние годы | 373 |
| Литературное окружение | 374 |
| Зощенко-сатирик | 375 |
| Зощенковский герой | 377 |
| Стиль писателя | 378 |
| Зощенко-моралист. | 380 |
| Темы сочинений для повторения курса литературы XX века | 383 |
| Краткий словарь литературоведческих терминов | 384 |

Учебное издание
Смирнова Людмила Алексеевна
Михайлов Олег Николаевич
Турков Андрей Михайлович и др.

ЛИТЕРАТУРА

11 класс

УЧЕБНИК
ДЛЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
УЧРЕЖДЕНИЙ

В двух частях

ЧАСТЬ 1

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*
Редактор *Е. П. Пронина*
Художники *О. В. Шиян, О. П. Богомолова*
Художественный редактор *А. П. Присекина*
Технический редактор *О. Е. Иванова*
Корректоры *И. А. Тарасенко, М. А. Терентьева,*
Н. И. Князева, Н. В. Пивоварова

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 10.05.12. Формат 60 × 90^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 22,39 + 0,47 форз. Тираж 40 000 экз. Заказ № 32817.

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфический комбинат».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru