

У. К. Абдыханов

История русской литературы
XX века
(1-я половина)

Курс лекций

Для студентов филологического
факультета

ШЫМКЕНТ
2025

УДК 882
ББК 833 (2 Рос-Рус) 6
А 13

Рекомендован учебно-методическим советом ЮКГПУ
от « _____ 2018 г. (протокол № _____)

История русской литературы XX века (1-я половина). Курс лекций для студентов филологического факультета. – ЮКПУ, Шымкент, 2025. – 303 с.

Рецензенты: Жунисова А. А. – кандидат филологических наук, доцент
Сандыбаева Н. А. – кандидат филологических наук, доцент
Маханова Г. Б. – кандидат филологических наук, доцент

Курс лекций представляет собой лекций по русской литературе XX века (1-я половина). В нём учтены общие проблемы литературоведения, природа художественной литературы и её соотношение с другими видами искусства. Своеобразие содержания и формы произведений, характеры персонажей раскрываются с общечеловеческих идейно-эстетических позиций. Вопросы и задания направлены на совершенствование навыков анализа художественного произведения в единстве содержания и формы.

Лекция 1
СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА
ВЛАДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО

План:

- I. Введение.
- II. Владимир Галактионович Короленко (1853–1921):
 1. Эпоха и Короленко;
 2. Сибирские рассказы. Тема пробуждения народа;
 3. «Огоньки» и «Парадокс». Гуманистический идеализм писателя;
 4. Эстетика Короленко. Специфика жанровой системы. Синтез реализма и романтизма;
 5. «Слепой музыкант» как главное произведение писателя.

Введение

В университете студенты изучают историю русской литературы: русский фольклор, древняя русская литература (она насчитывает семь столетий), русская литература XVIII века, русская литература XIX века, всегда это были произведения, написанные русскими писателями, жившими на русской земле. А русская литература XX века – это сложный сплав: события 1917 года разделили русскую литературу на два потока – российскую и зарубежную – более традиционные термины – советская и эмигрантская, но была ещё и запрещённая, потаённая литература, написанная в Советской России, но не опубликованная. Только все эти три грани дают представление о русской литературе XX века. Наш предмет – это литература начала XX века, некоторые писатели, такие, как Куприн, Бунин уехали из России, продолжали писать во Франции, естественно, что мы будем говорить и о их творчестве 20-30-х годов. Какой же период охватывает наш курс? Начало его невозможно определить точной датой. Он начинается с 1880-х годов XIX века и в основном определяется до 20-х годов XX века.

В прежних советских историях литературы его завершением считался Октябрь 1917 года. Однако сейчас ясно, что процесс художественного развития не мог прерваться в один миг, на точной дате. Период, который мы будем в основном изучать, продолжается примерно 40 лет, но за этот короткий срок в литературе сменилось несколько литературных стилей, школ. Этот непродолжительный период вместил очень большое количество

прославленных имен. Литературный процесс порубежной эпохи развивался в русле общей духовной культуры, находившейся на большом подъеме. Религиозно-философские искания Вл.Соловьёва, Н.Бердяева, С.Булгакова, П.Флоренского и других стали всемирно значимыми явлениями. Прославились представители различных искусств – изобразительного, музыки, театра – В.Серов, М.Врубель, С.Рахманинов, А.Скрябин, К.Станиславский, В.Комиссаржевская, В.Мейерхольд и многие другие.

Этот период часто называют «серебряным веком», определение это возникло в конце XIX столетия по аналогии с определением «золотой век» (Пушкин и поэты его времени). Оно применялось вначале к русской поэзии, начиная с творчества символистов. Первоначально обращенное к поэзии, оно постепенно распространилось как на русскую литературу и художественную культуру вообще, даже на философскую мысль своего времени. Этот образ-термин получил широкое распространение, но понимается по-разному. Это определение в значительной мере условно, но оно отвечает стремлению рассматривать всю русскую литературу этого времени как сложное единство. Начиная с 40-х годов XIX столетия, русская литература развивалась под преобладанием одного, реалистического направления. Решительный сдвиг происходит в 1890-е годы с постепенным утверждением модернистского искусства. С этого периода две системы художественного мышления – реализм и модернизм – постоянно соперничают, под знаком этого соперничества развивается вся литература серебряного века.

До конца 1900-х годов единственным крупным направлением модернистской литературы оставался символизм, а его отношения с реализмом носили очень резкий характер. Но очень скоро, уже в 10-е годы формируется постсимволистское движение – это акмеизм и футуризм. В конце 1900-х годов появился термин «неореализм» или «новый реализм», он понимался по-разному – одними как новый этап реализма, другими – как обновление символистского движения (неореализм, возникающий из символизма). В конце XIX – начале XX века русская литература, прежде обладавшая высокой степенью мировоззренческого единства, стала эстетически многослойной. Размежевание реализма и модернизма и располагавшихся между ними промежуточных течений объясняется не столько борьбой литературных группировок и школ, сколько возникновением в литературе противоположных представлений о *задачах искусства* и разных взглядов на место человека в мире.

Наиболее яркими представлениями реалистов были писатели, объединившиеся в 90-е годы в московском кружке «Среда» – впоследствии они создали издательство «Знание» – знаньевцы, одним из руководителей которого был М.Горький, в разные годы в число «знаньевцев» входили Л.Андреев, И.Бунин, В.Вересаев, А.Куприн, И.Шмелёв... Среди знаньевцев не

было крупных поэтов, они проявляли себя прежде всего в прозе и, менее заметно, в драматургии. На этих писателей особое влияние оказал Чехов, они получили от Чехова новые принципы письма – с гораздо большей, чем прежде авторской свободой, их творческую манеру обычно называют – неореализмом, он представлен творчеством И.Бунина, А.Куприна, В.Вересаева, А.Серафимовича. У неореалистов значительно изменился «характер» изображаемого персонажа. В произведениях этих писателей можно было найти типы «маленького человека», изображение драмы интеллигента; но одной из центральных фигур оставался крестьянин, изменился и этот характер – это стал «задумавшийся мужик», характеры стали разнообразнее по психологическим особенностям и мироотношению.

Постоянный мотив прозы И.Бунина – «пестрота души» русского человека. Необычайно широким по разнообразию тематики и людских характеров было творчество Куприна. Проза этого периода изменилась и в жанровом отношении – центральное место заняли в это время рассказ и очерк. Роман практически исчез, самым крупным эпическим жанром стала повесть. Ни одного крупного романа не написали ни Бунин, ни Куприн, даже Горький давал самым объемным своим произведениям обозначение – повесть.

В реалистических произведениях усилилась роль повышенно-экспрессивных форм. Стиливая экспрессия была особенно характерна для Л.Андреева, А.Серафимовича, М.Горького. Произведения этих писателей отличает разностильность; стиливая нестабильность реализма была связана с прежними традициями реализма, но в то же время реализм начинал взаимодействовать с новыми течениями в искусстве. Больше других по пути сближения с модернистской литературой пошли Л.Андреев, Б.Зайцев, А.Ремизов.

На формирование общественного сознания и литературы, конечно, большое влияние оказывали исторические события – а в России 90-е годы были очень тяжелыми, – голод, неурожай, отток крестьян в города, формирование рабочего класса, русско-японская война, поражение России в этой войне, последовавшая за этим революция 1905 года. Литература 90-х годов создала художественную «летопись народного разорения», особенно важным был тот факт, что русские писатели-реалисты смогли показать проникновение капитализма в деревню, – Глеб Успенский, Михайловский, Гарин, Мамин-Сибиряк, Вересаев. В критике считается, что Чехов разрушил остатки деревенских иллюзий, а его повесть «В овраге» (1901) отразила новые отношения людей в деревне.

Хотя часто героями во многих произведениях писателей-реалистов были интеллигенты, но они сами не знали путей к преобразованию мира, сами плутали по «бездорожью», у них не было «общей идеи» – наиболее

характерна повесть В.Вересаева – «Без дороги» (1894). Герой доктор Чеканов, который хочет изменить жизнь в России, едет на «холеру» в русские села, но его судьба трагична – пьяная толпа избивает «холерного доктора». Тот же В.Вересаев пытался показать изменение позиций образованных людей, размежевание интеллигенции – «На повороте», но этот поворот не смог убедительно аргументировать. Часто заглавия повестей реалистов носили иносказательный характер – «Инвалиды», «Чужестранцы» Е.Н.Чирикова – и инвалидами, и иностранцами в родном отечестве оказались интеллигенты, часто народники, которые не знали особенностей жизни простого народа, и в конце века превратились в обыкновенных обывателей.

Постепенно среди героев в произведениях писателей-реалистов появляются рабочие – «Обыск», «Бомбы» А.Серафимовича. Но чаще всего тема русских писателей – изображение «быта», болота быта, жизни. Они стремились показать быт во всех подробностях, даже натуралистических, этих писателей называли «бытописатели» (Чехов тоже рисовал быт, но через быт у него показан трагизм повседневности, его герои теряли нравственные ориентиры).

Реалистическая литература рубежа веков не представляла собой единства, в ней выступали народники, социологи, литераторы, тяготевшие к натуралистическому описанию. Но среди них выделились писатели – «знаньевцы», о которых мы уже говорили, а среди них М.Горький. Л.Андреев сразу же отметил характерную особенность его творчества: «М.Горький – бодрейший из бодрых, в нем заметно неудержимое падение скуки и хандры». Знаньевцы во главе с М.Горьким обращали внимание не на среду, а на сопротивление человека среде, зарождение недовольства ею, вызревание протеста и бунта.

Всех художников, относящихся к культуре серебряного века, объединяла мысль о неисчерпаемом богатстве, многообразии и сложности человеческой жизни. У некоторых поэтов (Брюсов, Северянин) познание сложности личности человека вылилось в индивидуализм, у других – в описание разных душевных состояний, снов, предчувствий, галлюцинаций. Надо отметить, что большинство представителей серебряного века увлекались дерзкими идеями Ф.Ницше о «сверхчеловеке», но они соединяли идею сильной личности с общественным бытием человека. В обществе господствовали и религиозные, христианские идеи, идея объединения людей не с помощью насилия, а через духовное обновление, просветление через идеи добра, через этику любви. Эти поиски приводили к самым неожиданным результатам. Д.С.Мережковский и круг тяготевших к нему деятелей культуры искали пути обновления Церкви, упрекали Русскую православную церковь в подчинении светской власти и в пассивности. В Петербурге были организованы «Религиозно-философские собрания» (1901-1903), которыми руководили Мережковский, Философов,

Розанов, Миролубов, они дискуссировали с представителями церкви, пытались обратить священников к земным делам, а интеллигенцию – к религии; утвердить идею Царства Божьего на земле. Но, конечно, никакой Новой Церкви не возникло, а собрания были запрещены.

Мысль о единении людей, о мире как единой семье носила у художников серебряного века не только религиозный характер, но и связывалась с концепцией культуры, единства истории. Поэтому все деятели культуры этого периода обращались к сюжетам с образами Древней Эллады и Древнего Рима. Библия с ее вечно повторяющимися нравственными коллизиями отражалась в сотнях произведений, особую роль играла теория жизнетворчества (одного из кардинальных понятий серебряного века) с особой ролью художника-демиурга. Театрализация стала особенностью эпохи рубежа веков. Это привело к карнавальности в жизни писателей – «Башня» Вяч.Иванова, акмеистическое кафе «Бродячая собака», расписные рубахи и сапоги С.Есенина, античный облик М.Волошина и лорнет-монокль З.Гиппиус.

Одна из отличительных особенностей серебряного века – это синтез различных видов искусств: литературы, музыки, живописи, танца, театра. В русской старине художники серебряного века видели идеал духовно-здорового бытия, обобщение лучших черт национального характера. Характерной особенностью стилистики серебряного века является сочетание эпичности с лирикой.

К 10-м годам XX века реалистическая литература была на подъеме, критика заговорила о воскрешении реализма. На рубеже столетий происходят изменения в мировоззрении почти всех писателей, растет число мыслителей-реформаторов. Культура серебряного века уже не готова была принимать господствующую картину мира. «Конец века» в русском сознании означало «перевал сознания», изменяется само чувство жизни. В русской культуре появляется тенденция выстраивать жизнь по законам искусства, так возникает феномен «жизнетворчества», стремление организовать быт по законам художественного текста. Расплываются границы между философией, богословием, литературным трудом.

На русскую культуру рубежа веков активно влияют не только религиозные, но и философские веяния, особо можно отметить влияние немецкого философа Иммануила Канта с его категорией «чистого разума». Многим писателям оказались внутренне созвучны тезисы немецкого мыслителя А.Шопенгауэра о том, что сущностью мира и человека должна быть названа слепая воля к самопроявлению и самоутверждению. Особое влияние оказывал и Восток, культурный быт охотно пропитывался восточными мотивами, своеобразный синтез модернистского стилезаторства

с переосмысленным буддизмом и индуизмом представляет собой творчество Николая Рериха – живописца, критика, археолога и поэта.

На творчество младших символистов оказали влияние идеи Вл.Соловьева, в первую очередь его софиология. Трактровка Софии Вл.Соловьевым включала в себя и средневековую христианскую мистику, и элементы древнего гностицизма, и гетевскую концепцию Вечной женственности. В поэзии Вл.Соловьева София отразилась под именами «Дева Радужных Ворот» и «Мировой Души». Соловьевская софиология задала ряд образов в сборниках Блока и Белого. Вокруг Вл.Соловьева, а впоследствии А.Белого в 1903 году сложился кружок «аргонавтов». Поэтическим воплощением тайны Софии «аргонавты» считали юношескую лирику Блока, посвященную Прекрасной Даме. Благодаря Вл.Соловьеву понятие «красоты» вышло далеко за пределы трактовки традиционной эстетики.

Почти все литературные группировки издавали свои журналы. Хронологически первым модернистским журналом стал «Мир искусства» во главе с Дягилевым, Л.Бакстом, А.Бенуа, И.Репиным. Д.С.Мережковский и П.Перцов свои религиозные мысли старались отразить в журнале «Новый путь» (1902–1903). В нем публиковались протоколы «Религиозно-философских собраний» и произведения и статьи молодых литераторов-модернистов, хотя журнал так и не стал литературным журналом. На его страницах печатались В.Брюсов (ему Мережковский предложил стать секретарем в журнале, но поэт отказался), А.Блок, А.Белый, Вяч.Иванов и др.

Самый известный символистский журнал – «Весы», он издавался 5 лет с 1905 по 1909. Журнал резко отличался от традиционных русских журналов, не иллюстрированных, имевших 2 или 3 раздела, а «Весы» делались по образцам французских литературных журналов, в нем были иллюстрированные заставки, разный шрифт. Вначале это был чисто критический журнал, без литературных страниц, только позже на его страницах стали печататься стихи и проза русских символистов. Еще более шикарным был журнал «Золотое Руно», который печатался сразу на французском и русском языках. У акмеистов появился свой журнал – «Аполлон», который был близок по своей структуре и оформлению «Весам», он издавался до революции, до 1917 года.

В начале века почти каждый год возникали новые идеологические доктрины – 1906-1907 годы – мистический анархизм (Г.Чулков) – проповедовал принцип революции духа и отвергал любые формы организации, даже церковь. Одна из своеобразных доктрин – это «Богостроительство» (1907-1908), авторы которого М.Горький и А.Луначарский. Истинное религиозное творчество, по Горькому, это создание Бога из «мощи коллектива», он верил, что если у толпы общая цель и воля, то толпа может подняться до высот, на которых она может творить

чудеса (например, исцелять больных). «Богостроительство» – попытка усадить народ на Небесный Престол в самом буквальном смысле слова. Правда, М.Горький очень быстро отошел от этих идей.

В то же время в культуре начала XX века господствовали панические, апокалиптические настроения. ощущение фатальности, конца предыдущего периода национальной истории пронизывало творчество всех значительных художников и мыслителей. Тема Апокалипсиса делается достоянием литературных публицистов, это А.Белый – «Апокалипсис в русской поэзии», П.Флоренский, В.Розанов – «Апокалипсис нашего времени», Л.Андреев – «Дневник Сатаны», М.Волошин – «Армагедон», А.Ремизов – «Слово о гибели русской земли». Даже обычно трезвый Брюсов пишет в 1905 году поэму «Конь блед».

Очень серьезно обсуждался вопрос о том, каким может быть современный Антихрист (чаще всего отсчет шел от Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых» Достоевского). Образы Христа и Антихриста становятся центральными во многих романах в публицистике – роман трилогия Мережковского «Христос и Антихрист».

Очень важная особенность культуры начала XX века – тот факт, что почти все писатели стали выступать как литературные критики, причем не просто рецензировали произведения друг друга, а издавали книги критических статей: А.Белый, В.Брюсов и др., печатали литературные манифесты от имени своих братьев по перу: «Символизм как миропонимание» А.Белый; «О современном состоянии русского символизма» А.Блок; «Ключи тайн» Брюсов. Подвести итог 19 века можно словами Льва Толстого: «Литература была чистый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой». И русские писатели смогли начать этот новый лист, который написан разными писателями и поэтами с разными почерками.

ВЛАДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО

(15/27.VII.1853 – 25.XII.1921)

Эпоха и Короленко. В. Г. Короленко – русско-украинский писатель. Он родился 15 июля 1853 в Житомире в семье уездного судьи. Позже писатель будет с большим уважением отзываться об отце как о человеке неподкупной честности и принципиальности, хоть он и исповедовал взгляды, прямо противоположные революционным убеждениям сына. Мать В.Г. Короленко – дочь польского помещика.

Жизненный и творческий путь выдающегося прозаика определяется его отношением к революции, в этом смысле Короленко был сыном своего времени. Наиболее сильным проводником революционных идей во все времена была студенческая среда. Такое же значение студенческие годы

приобретают и в судьбе писателя. С 1871 по 1874 г. он учится в Петербургском технологическом институте; 1874–1876 гг. – в Петровской сельскохозяйственной академии. В 1876 г. за участие в студенческих волнениях он исключен из академии, сослан в Вологодскую губернию, но потом возвращен и поселён в Кронштадте под надзором полиции. В 1877 г. он поступает в Петербургский горный институт. В 1879 г. Короленко арестован по политическому обвинению. До 1881 г. находится в тюрьмах и ссылках. В 1881–1884 г. за отказ от присяги новому царю Александру III сослан в Якутскую область. Это пик «ссылной карьеры» Короленко. Именно в это время им будут созданы так называемые сибирские рассказы.

Отношение Короленко к революционному движению очень своеобразно. Хотя Короленко и принадлежит к тому самому поколению, которое породило террор, нечаевщину, «бесов», он являет собой пример нравственной безупречности, жертвенности, подлинного служения человечеству.

Главным явлением революционного движения 1870-х гг. было так называемое народничество. В 1895–1904 гг. Короленко – один из официальных издателей народнического журнала «Русское богатство», а в 1904–1917 гг. он возглавит это издание. По его собственному признанию, полного совпадения с идеологией этого направления у него не было даже в годы, когда он руководил основным печатным органом народничества, но всё же эти взгляды наиболее близки писателю. Идеи народников заключаются в том, что они не верят в возможность скорой революции, признают чуждость социалистических идей подавляющей массе простого народа. В это время начинается известное «хождение в народ», когда представители революционно-демократического движения живут в среде крестьян, ремесленников, рабочих, пытаясь постичь их жизнь изнутри, не по книгам, «просвещая» простых людей, т.е. внося в их сознание новые идеи, а также пытаясь понять их интересы и чаяния, не учтенные абстрактной социалистической теорией. Будущий писатель в 1877 г. обучался сапожному мастерству, чтобы «идти в народ», что поможет ему выжить в годы ссылки.

В 1885–1896 гг. Короленко живет под надзором полиции в Нижнем Новгороде, где активно участвует в деятельности либеральной оппозиции, сотрудничает в либеральных периодических изданиях. Это время его вхождения в большую литературу. Строго говоря, его настоящий дебют, его первая повесть «Эпизоды из жизни искателя» опубликована в 1879 г. Тогда молодой Короленко не был замечен публикой. После пяти лет молчания, прерывавшегося только небольшими очерками и корреспонденциями, Короленко вторично дебютирует в «Русской мысли» в 1885 г. с рассказом «Сон Макара».

В 1886 г. выходит первая книга В. Г. Короленко «Очерки и рассказы». В 1893-м – вторая. В 1896 г. он переезжает в Петербург, с 1900 г. живет в Полтаве. В 1903 г. выходит третья книга.

Революцию 1917 г. писатель не принимает. В статье «Торжество победителей» Короленко, обращаясь к А. В. Луначарскому, пишет: «Вы торжествуете победу, но эта победа гибельная для победившей с вами части народа, гибельная, быть может, и для всего русского народа в целом», поскольку «власть, основанная на ложной идее, обречена на гибель от собственного произвола» (Русские ведомости. 1917. 3 дек.).

Согласно воспоминаниям М. Горького, Короленко всегда настороженно относился к марксистам, поскольку ему был чужд социализм без идеализма. Его собственное понимание целей революции принципиально идеалистично. И политические взгляды, и литературное творчество Короленко связаны с утверждением представления о первенстве светлой, идеальной стороны человеческой натуры. Но здесь не идёт речь о наивном «прекраснодушии», о мечтательности в негативном понимании, когда идеалистические представления отчуждают от реальности, правды жизни, практики. Короленко был, если можно так выразиться, «идеалистом-практиком», который помог огромному числу людей, отстаивая их интересы в судах, канцеляриях и т.д. Эта сторона его деятельности была известна не менее чем литературная.

В послереволюционные годы он будет защищать тех, кто оказался жертвой и белого, и красного террора, публично осуждая и расправы ВЧК, и действия войск Деникина на Украине, где он в это время живёт.

Сибирские рассказы. Тема пробуждения народа. Вхождение В.Г. Короленко в большую литературу связано с сибирскими рассказами, написанными либо во время ссылки, либо на основе вынесенного оттуда опыта и на сибирском материале и опубликованными в середине 1880-х гг. после переселения в Нижний Новгород. К этой группе произведений Короленко относятся: **»Чудная: Очерк из 80-х годов»** (1880 г., написан в пересыльной тюрьме, в России распространялся в рукописях, впервые опубликован в Лондоне в 1893 г., в России вышел в 1905 г.; отсюда подзаголовок, указывающий на время написания); **»Сон Макара: Святочный рассказ»** (1883 г., опубликовано в 1885 г. в журнале «Русская мысль»); **»Соколинец: Из рассказов о бродягах»** (1885).

Сибирские рассказы не являются циклом в привычном смысле этого слова, они не связаны сюжетно, непохожи художественно (кроме обобщенного родства произведений одного писателя), даже сибирский материал объединяет эти рассказы очень условно. Но всё же они все пронизаны одной идеей, волнующей Короленко в этот период творческой

эволюции. Центральная тема сибирских рассказов, как это замечено ещё современной писателю критикой, – тема пробуждения народа.

В **»Чудной»** жандарм Степан Петрович пробуждается под влиянием непримиримой революционерки Морозовой, которую он конвоирует. Незыблемая модель мира, в которой он раньше жил, предполагающая сохранение существующего строя жизни, служение царю, отсутствие сомнений и поиска лучшей жизни, – всё это оказалось поколеблено. Он узнал о существовании другой правды, людей, которые почему-то озабочены положением простого народа и готовы ради этого жертвовать всем. При этом характерно, что в рассказе господствует не точка зрения Морозовой – наоборот, она показана с дистанции, отчужденно, в ней мы видим ригористическую жесткость. Она не видит в Степане Петровиче живого человека, представителя того самого простого народа, за который они борются; он для неё враг, слугитель системы. Господствует точка зрения самого Степана Петровича, именно на основе его воспоминания композиционно строится произведение. Процессы, происходящие с этим героем, важнее писателю-народнику, они гораздо ближе и к подлинно человеческому измерению жизни, и к истинным целям революционного движения, как его понимал Короленко.

Рассказ **»Сон Макара»**, как известно, стал специфическим «вторым дебютом» писателя, это один из самых известных и характерных образцов малой прозы Короленко. Именно это произведение нужно воспринимать как своеобразный ключ к проблематике сибирских рассказов. В притчево-символической образной системе этого рассказа в центр выдвигается именно ситуация сна и пробуждения героя. Категория сна приобретает расширенное значение: дело не только в фабульной ситуации, реальном сне, который снится замерзающему герою. В широком смысле Макар всё время жил в духовном сне, и в момент рождественского сна-видения (в котором он будто бы умирает и идёт на суд к Богу, Великому Тойону) он, наоборот, пробуждается, задумывается о собственной жизни, о том, почему он, от рождения чистый человек, оказался в такой тьме. Вновь право голоса даётся простому человеку (точка зрения интеллигента отодвинута на периферию, своеобразным альтер-эго автора, вытесненным на уровень декорации, становится фоновый персонаж рассказа – тот приезжий, у которого Макар добывает деньги на водку). Никакого приукрашивания простого народа здесь нет, писатель показывает обезличенного, беспробудно пьющего, живущего в нравственных потёмках человека, но всё же он верит в то, что в каждом таком представителе народа есть светлое начало, которое ждёт своего пробуждения.

«Соколинец» – рассказ о бывшем каторжнике с острова Сахалин, **«Соколиного острова»** в народной этимологии. Пробуждение этого героя связано с открытием поэзии народной, бродяжьей **«вольной воли»**.

В более поздних произведениях Короленко будет неоднократно возвращаться к типизации человека из народа. Самый известный пример – очерк **»Река играет: Эскизы из дорожного альбома»** (1889–1891). Перевозчик Тюлин, большую часть своей жизни ведущий апатичное, никчёмное существование, оказался способным в острые минуты (когда пробудилась природная стихия, «взыграла река») стать личностью властной, героической, мастером своего дела. В этом проявляются характерные черты национального характера.

«Огоньки» и «Парадокс». Гуманистический идеализм писателя. Мироззрение В.Г. Короленко, его специфический идеализм, утверждение первенства доброй, светлой стороны в человеческой природе и в характере самой реальности вокруг нас ярче всего выражаются в хрестоматийных **»Огоньках»** (1900). В этом стихотворении в прозе, вдохновенной лирической миниатюре, в условно-притчевой манере утверждается надежда, наличие светлой цели человеческого пути. Вспомним, что Короленко принадлежит к писательскому поколению 1880–1890-х гг., времени, болезненно-трагическая сущность которого реализована в творческом мире Гаршина. Но это же самое время порождает и Короленко.

«Человек создан для счастья, как птица для полёта», – сказано в другом известном произведении писателя (**«Парадокс: очерк»** (1894)). Этот же рассказ позволяет еще раз убедиться, что оптимизм Короленко не связан с наивным прекраснодушием, непониманием жизни (которое часто связывается именно с революционным мышлением). Прочитанные слова были сказаны рассказчику этого произведения «феноменом», калеккой, рождённым безруким и вынужденным зарабатывать себе на пропитание выставлением своей ущербности на потеху. Иначе говоря, слова о счастье сказаны человеком, обделённым самой природой и униженным в мире людей. Но и в данном случае такие слова – правда: другое дело, счастье не всегда создано для человека; значит, надо, по логике писателя, создать это счастье, дать его человеку, как он этого заслуживает.

Короленко был великим гуманистом, причем не отвлеченным мечтателем, а деятелем.

Эстетика Короленко. Специфика жанровой системы. Синтез реализма и романтизма. Как и всё поколение писателей, вошедшее в литературу в конце 1870-х – 1880-е гг. (В.В. Гаршин, А.П. Чехов и др.), В.Г. Короленко тяготеет к малому жанру, для него не свойственно широкое обобщение большой эпической формы, что связано с особой дробностью мира, отсутствием чувства его единства, характерными для мироощущения этого поколения. Эта связь жанровой дробности с присущим времени восприятием реальности была отмечена самим Короленко.

Но в рамках общей тенденции тяготения к малой форме у этого прозаика своя дорога. Если Гаршин опирается на структуру драматически напряжённой психологической новеллы, Чехов показывает нам реальность посредством «синтеза анекдота и притчи» (согласно концепции В.И. Тютюпы), в мире Короленко господствует очерковая стихия. Отсюда авторские жанровые подзаголовки: «очерк» («Чудная», «Парадокс»), «эскиз из дорожного альбома» («Река играет»), «этиюд» («Нестрашное»), «пейзаж» («Смиренные»).

Такие жанровые предпочтения ставят Короленко в отношения преемственности в рамках традиции демократической литературы: очерк был излюбленной жанровой формой и для натуральной школы 1840-х гг., и для революционеров-демократов 1860-х гг. Очерк с его раскованной повествовательной структурой оказывается важнейшим средством эмпирического, индуктивного освоения реальности: жизнь не ограничена рамками авторской модели, она ухвачена в подлинном «сыром», неоформленном виде. Пониженное значение сюжета, кроме прочего, позволяет в очерке вывести на первый план портретно-типизирующую составляющую.

Для мира Короленко характерен специфический дорожный очерк. Вырабатывается фигура повествователя – «проходящего» («Река играет»), напоминающая о тургеневском охотнике и предвосхищающая мир рассказов Горького.

Очерк Короленко, как и в названной традиции демократической литературы, характеризуется бытописью, социологизмом и даже этнографизмом – и в буквальном смысле (ср. якутские реалии в рассказе «Сон Макара», малороссийские в «Парадоксе» и т.д.), и в расширенном (объективно-отчужденное исследование жизненного уклада какой-либо социальной группы – почти как удивительных обычаев экзотического народа).

Но есть и то, что отражает новые тенденции, характерные для 1880–1890-х гг. Формирование реализма в 1840–1860-е гг. было связано с полемическим отталкиванием от романтизма, несмотря на то, что, как показал В.В. Виноградов, эти методы генетически связаны (интерес реализма к низкой реальности, отчужденной от сакральной осмысленности, порожден и оправдан романтизмом). В конце XIX столетия наступило время синтеза обоих методов, начало XX в. станет временем неоромантизма и модерна.

Для В.Г. Короленко такого рода синтез оказывается принципиальным, он полемизирует с эстетической программой Н.Г. Чернышевского. По мысли писателя-народника, искусство не должно ограничиваться отражением действительности, оно должно давать духовную перспективу, идеал – и здесь востребованы средства романтизма. Эти эстетические представления Короленко позволяют найти место сказочному, легендарному, притчевому

началу, которое дополняет очерк в его жанровой системе («Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды», 1886; ««Лес шумит»: Полесская легенда», 1886; «Мгновенье», 1886–1900; «Огоньки», 1900; «Тени: Фантазия», 1889–1891).

«Слепой музыкант» как главное произведение писателя. Самое знаменитое творение В.Г. Короленко – повесть «Слепой музыкант: этюд», которая пережила 15 прижизненных переизданий (уникальный случай, свидетельствующий о популярности этого произведения). Первое издание вышло уже в 1886 г. (через год после того, как писатель вернулся из ссылки и начал активно печататься). Повесть перерабатывалась автором, каноническим считается текст шестого издания (1898).

В «Слепому музыканту» наиболее полно реализована нравственно-философская и эстетическая программа Короленко. Если извлечь притчевосимволическую основу сюжета повести, речь идёт о господстве светлого начала в человеке, об инстинктивном, врожденном движении к свету, даже если человек его никогда не видел, а именно это характерно для главного героя, слепого от рождения. Путь героя был не простым, но именно свет, уже знакомые нам «огоньки» из одноименной прозаической миниатюры ждут нас в конце пути. Таково убеждение писателя.

Нравственная коллизия строится на основе природной ущемленности, ущербности героя (слепота), которая отделяет его от других людей, озлобляет по отношению к остальным. Возвращение к людям, преодоление эгоизма, страдания стали возможны после того, как главный герой, Петрок, смог почувствовать страдания других людей. Именно всеобщая солидарность, разделение со всеми своей боли (на основе народной духовности) становится дорогой торжества света, а значит, собственно человеческого, по Короленко. Подлинная сущность человека восторжествовала, когда главный герой осознал, что нужно не винить всех, а служить людям: в малом круге – жене и сыну, в большом – всем страждущим. Только так можно обрести достойное место в мире, свою нужность, полноценность – это правило действительно для любого человека.

Повесть «Слепой музыкант» воплощает стремление Короленко к синтезу реализма и романтизма. Здесь легко увидеть и задачи этого соединения (сочетание правды жизни и меры идеала), и его основные приёмы. Укажем в первую очередь приметы проникновения романтической эстетики в реалистическую ткань мира Короленко. В числе их, во-первых, романтическая поэтика редкого, необычного: перед нами история слепорождённого мальчика; именно на этом из ряда вон выходящем – а не типичном – материале раскрывается общечеловеческая проблематика. Во-вторых, интерес к иррациональному, подсознательному – как, например, это проявляется в кульминационный момент, когда Петр впервые взял на руки

своего сына и будто бы увидел свет его глазами (это, впрочем, объясняется и материалистически – через биологическую память поколений, дремлющую в герое). В-третьих, специфическая импрессионистическая, суггестивная стилистика повести, лирическая ритмика речи. В-четвертых, романтическая топка синэстезии, смешения или замещения видов чувственного восприятия (как это происходит при восприятии мира слепым мальчиком). В-пятых, в основе повести сугубо романтическое понимание музыки, что формирует и тематический уровень произведения (модель искусства, концепцию духовной стороны человеческого бытия), и вышеупомянутую импрессионистическую, ритмизованную стилистику.

В основе сюжета повести – торжество человеческого духа над материей. В этой связи определяющее значение приобретает проблема искусства: это как раз то духовное, межчеловеческое, что объединяет вопреки горю, ведёт к счастью, идеалу. Особую роль в становлении эстетического чувства героя сыграло мифо-поэтическое начало народного творчества. В народном творчестве в самой основе заложено то, что становится спасительным для героя, – преодоление индивидуального горя сообща (современное искусство может быть эгоистическим).

Нравственно-философская концепция повести связана также с проблемой воспитания, которая, в свою очередь, вращается вокруг вопроса о свободе выбора: не нужно держать ребенка в тепличных условиях, стараясь уберечь от боли и трудностей (как это делает мать героя Анна Михайловна), нужно поставить его лицом к лицу с большой, драматичной жизнью (этот путь для Петра открывает его дядя Максим, который тоже является инвалидом, но в его случае это было результатом яркой, насыщенной жизни, а не врожденной биологической ущемленности). От боли уберечь ребёнка не удастся, а эгоизм страдания преодолевается только в большом мире. Нужно дать человеку возможность собственного выбора, собственного поиска. Вновь мы сталкиваемся со специфическим авторским доверием человеку. Мир Короленко – мир надежды на торжество светлого начала и – напряженного движения к этому свету, бескровной, но предельно активной борьбы за него.

Вопросы и задания

1. Как соотносятся народнические взгляды и мировоззрение Короленко?
2. В чем специфика гуманистического идеализма писателя?
3. Каковы элементы жанровой системы Короленко, в чём особенности функционирования очерка в его творчестве?
4. В чем суть образа народа в сибирских рассказах и дальнейшем творчестве писателя?

5. Охарактеризуйте нравственную концепцию повести «Слепой музыкант» (путь к свету, проблема воспитания, проблема искусства).

6. Каковы приметы реализма и романтизма в «Слепому музыканте»? Как эти методы соотносятся в эстетике Короленко?

Литература

1. Горький М. В. Г. Короленко // Короленко В. Г. Избранное. М., 1987.
2. Короленко в воспоминаниях современников. М.: Госполитиздат, 1962. 653 с.
3. Бялый Г.А. Короленко. Л.: Худож. лит., 1983. 349 с.
4. Негретов П.И. В. Г. Короленко: Летопись жизни и творчества. 1917–1921. М., 1990.
5. Петропаловская Н.Д. Как я люблю её... Из жизни В.Г. Короленко. М.: Флинта; Наука, 2000. 150 с.
6. Витрук Н.В. В.Г. Короленко – писатель и правозащитник. Ижевск, 2003. 70 с.
7. Макарова Е.А. Сибирь в творческом сознании Н.С. Лескова и В.Г. Короленко: учеб. пособие. Томск, 2005. 67 с.

Лекция 2
ВИКЕНТИЙ ВИКЕНТЬЕВИЧ ВЕРЕСАЕВ
(4/16.I.1867 – 3.VI.1945)

План:

1. Ранние рассказы.
2. Повесть «Без дороги».
3. Очерк «Поветрие».
4. Повести 1900-х годов («Записки врача», «На повороте», «Два конца», «К жизни»,
5. Романы «В тупике», «Сёстры».
6. Литературные воспоминания, невыдуманные рассказы о прошлом.

Викентий Викентьевич Вересаев (Смидович) родился 4/16 января 1867 года, семье известного врача, склонного к науке и... полностью равнодушного к «изящной литературе». По-видимому, сын решил восполнить этот семейный пробел и в 13–14 лет начал писать стихи. Гимназию он закончил с серебряной медалью и глубоким знанием древних языков. В 21 год окончил Петербургский университет и получил степень кандидата исторических наук. Казалось бы, твори – работай, специальность есть. Но он едет в Дерпт и поступает на медицинский факультет. Настояние отца? Не исключено. В 27 лет Вересаев получает второе высшее образование и утверждает свое имя в литературе повестью «Без дороги» и рядом рассказов.

Ранние рассказы. Различны по сюжету ранние рассказы В. Вересаева: здесь и наблюдения, отражающие мимолетные впечатления жизни, и пылкие юношеские восприятия природы. Блуждания по окрестностям дали материал из жизни крестьян: «Лизар», «К спеху». Производственная тематика в рассказе «Ванька» взята из третьих рук. Уже нащупывается тема интеллигенции: «Загадка», «Товарищи», «На эстраде». В рассказе «Товарищи» молодые люди тяжело переживают свое безделье, терзаемые мыслью о будущем, испытывают неудовлетворенность настоящим и боятся

открыться перед друзьями: вдруг не поймут – засмеют. В этом возрасте переломный момент: найдешь ли ты в себе силы для дальнейшего духовного развития, станешь личностью, или будешь постоянно деградировать, станешь слезливо оправдываться перед другими: «Среда заела. Жизнь такая». Нет. Нет и нет! Жизнь везде одинакова. Важно – не где жить, важно – как жить.

Первая большая повесть В. Вересаева «**Без дороги**» опубликована в 1895 году. Написана в виде дневника и на злобу дня. В это время происходит перелом в сознании интеллигенции: разочарование в идеях народничества, идеологическое шараханье, поиски нового направления действия.

Повесть состоит из двух частей, но, читая, непроизвольно делишь ее на три части. Герой повести Чеканов теряет место постоянной работы по банальной причине: высокомерное отношение начальства по отношению к молодому специалисту, с одной стороны, а с другой – гордая заносчивость молодого человека. И вот он в деревне, у родственников. Они вместе отдыхают: купаются, катаются на лодках и лошадях, гуляют, читают книги – и все это при полном обеспечении со стороны дядюшки и прислуги: «Сильная румяная девка, с платочком на голове и босая, внесла кипящую на сковороде яичницу». В этой сибаритствующей обстановке молодые люди размышляют. О чем? Естественно, о жизни. Не было такого поколения людей на земле, которое бы, достигнув работоспособного возраста, не задумывалось над своим будущим. Это закон жизни. Естественно, подросшая молодежь (особенно Наташа) хочет знать мнение более старшего Дмитрия Чеканова. Он, потерявший работу, сам в растерянности, тем не менее, советует Наташе заняться учительством. Труд учителя, если к нему относиться с душой, методичный, повседневный, нудный. Наташу это не устраивает, даже как-то оскорбляет ее достоинство, ей нужно что-то большее. Но что?.. Она сама еще не знает, а Дмитрий подсказать не может.

Вторая часть, хотя она не выделена в повести, начинается с появления Гаврилова. Всего двадцать страниц текста, которые исследователи творчества В. Вересаева вообще не замечают, но ради них, по-видимому, была написана повесть. Это первое появление героя-революционера в повести В. Вересаева. Некто Гаврилов «...был худощавый человек лет тридцати пяти, с жидкой бородкой и остриженный в скобку; выглядел он мелким торгашом-краснорядцем или просолом, но лоб у него был интеллигентным». Гаврилов всю беседу ведет («с заметною усмешкой» или с «заметною улыбкою, как бы показывая присутствующим, что он знает что-то такое, что другим не доступно) о бедности народа, «проистекающей с возникшим разделением труда». Призывает хозяина дома, Николая Ивановича, труженика, земского врача, принять к себе в дом три-четыре нищих семьи – поить, кормить и обучать их. Николай Иванович махнул рукой и спросил: «...как же семья?» И

получил ответ: «Семьи в настоящее время можно не иметь». Для труженика круг замкнулся.

Как отреагировали на этот пассаж герои повести? Наташа: «...молча наклонилась над чашкой». Дмитрий Чеканов: «Мне было неловко: правда, нелепостей было сказано достаточно, но... мне вдруг глубоко антипатичен, стал (нет, не Гаврилов) Николай Иванович, и я думал раньше, чтоб он был таким мещанином». Размышления продолжаются и через несколько дней. Чеканов: «... как карикатурно – убога, убога его программа, все-таки чувствую себя перед ним (Гавриловым) таким маленьким и жалким. И передо мной опять встает вопрос: ну, а я-то, чем же я живу?» (18). «В речах этого Гаврилова, на нее (Наташу) пахнуло из другого мира, далекого и светлого, – мира в котором нет сомнений, в котором все живо и сильно. Но где тот путь?» .

Через несколько дней Дмитрий Чеканов, с надломленной душой, уезжает в грязное Заречье, где оборудует барак, налаживает медицинскую службу по борьбе с холерой. Дмитрий самоотверженно трудится на благо народа, но здесь в этом трудном, благородном деле его никто не понимает. Его помощник Горлов удивляется: «Ведь вот начальство за вами не смотрит, – зачем вы так себя утомляете?». Сокровенная русская позиция: нет начальства – можно не работать. Его не понял народ, ради которого он рисковал своим слабым здоровьем. Представители этого же народа избивают беззащитного доктора. Казалось бы, повесть в духе русской литературы: «Кто виноват?», «Что делать?». Копания медика-интеллигента в своей душе, в своих поступках. Комплекс откуда-то взявшейся вины перед народом.

Но! Но любое событие познается глубже, если рассмотреть социальные проблемы того периода. К концу 90-х годов прошлого века народничество обнаружило свою несостоятельность: народ это движение не принял. Боевая организация была разгромлена и скомпрометирована. Её лидеры, типа Азефа, ловко наживались на террористической деятельности. Эти уголовники-убийцы, азефы, слыли героями. Как молодёжь попадала в среду народников в их боевые отряды, хорошо показано в романе Краснова «Цареубийцы». Критика того времени гадала, к какому идеологическому направлению отнести повесть «Без дороги», но восприняла ее положительно. Тогда возник еще один вопрос. Кто по убеждениям тот самый Гаврилов? Это уже не народник. Может быть, член какого-нибудь кружка по изучению утопий Оуэна или Сен-Симона? Может быть член марксистского кружка? Хотя твердо известно мнение автора. В. Вересаев признался: «Когда я писал свою повесть «Без дороги», я ненавидел марксистов».

Всё четко и ясно. Запомним: это был 1895 год. Через два года В. Вересаев публикует «Поветрие». Произведение чисто марксистское, по убеждению современников. Ряд журналов отказываются его печатать:

«Русское богатство», «Мир Божий». В чём дело? Что произошло? Во-первых, к тому времени В. Вересаев разочаровался во взглядах Н. К. Михайловского (см.: его литературные воспоминания, очерк «Н. К. Михайловский») и примкнул к литературному кружку марксистов, в который входили, страшно сказать: Струве, Туган-Барановский, Маслов и др.

Во-вторых, В. Вересаев в 1897 году женился на своей троюродной сестре Марии Гермогеновне Смидович. То, что В. Вересаев женился на троюродной сестре, не выбивалось из традиций. Например. Сестра Л. Н. Толстого – Мария – была замужем за троюродным братом Валерианом Петровичем Толстым. Но здесь важно для понимания творчества В. Вересаева уточнить, кто же такие Смидовичи, с которыми он укрепляет и без того родственные связи. Обращаемся к «Воспоминаниям». Смидовичей В. Вересаев делил на черных и белых. «Смидовичи черные, – пишет он, – бесстрашные перед жизнью, большая активность, всегда ожидали самого лучшего, организаторские способности, умение всегда легко сходиться с людьми; с другой стороны – неразборчивость в средствах, грубость в обращении с людьми, самоуверенность.

Смидовичи белые – культурность и корректность, идеальная честность, большая деликатность, – даже выражение у нас было: «чисто белая деликатность». С другой стороны – отсутствие активности и инициативы, полное неверие в свои силы, ожидание от жизни всего самого худшего, поэтому робость перед нею, тугость в сближении с людьми, застенчивость, стремление занять везде местечко подальше и поскромней». Это двойное родство если не повлияло на идеологические взгляды В. Вересаева, то дало богатый жизненный материал для творчества. Он всегда подчеркивал, что прообразами его литературных героев были родственники.

Но вернемся к «Поветрию». Здесь мы вновь встречаем знакомую нам Наташу, которая на короткое время появилась у родственников. Правда, имя соседа-врача, изменилось, но это право автора. Земский врач Сергей Андреевич Троицкий только что закончил сложную операцию горло сечения задыхающейся от крупа девочке. Он закончил свою работу без всякого пафоса, предвкушая встречу и беседу со знакомой девочкой, которая теперь стала взрослой женщиной, которую он не видел четыре года. Какова она? В гостях у Сергея Андреевича его старый знакомый Киселев, он «... сильно напоминал ярославца–целовальника, но только практическую сметку свою он употреблял не на «объегоривание» и спаивание мужиков, а на дело широкой помощи им», и Даев – сын дьячка, студент–технолог.

Наташа, Наталья Александровна, та самая, которая хотела найти мир, где нет сомнений. Два года странствий по Швейцарии и два года жизни в Петербурге.

И вот гости Сергея Андреевича все за столом, пьют чай – дискутируют. Киселёв отстаивает право на жизнь маленьких артелей, это его жизнь и жизнь для других членов артели. Это конкретные, хотя и малые дела. Даев говорит пренебрежительно – учительским тоном, ссылаясь на азбуку политэкономии, об отмирании кустарничества, поскольку это не может иметь никакого серьезного общественного значения. Даев и Наташа говорят о развитии фабрик, заводов, промышленности. Ссылаясь на объективные экономические законы. Все это нужно для революции. А разорение артели, положение людей их не интересует – им нужны общественные глобальные проблемы: человек же – точка в серой массе. В этом нашла точку опоры Наталья Александровна. Она идет без сомнений, с верой в глубоко революционный рабочий класс...

Возмущены Сергей Андреевич и Киселёв. Последний, уходя, подал руку Наташе и Даеву и сказал: «Делайте ваше «историческое» дело – открывайте фабрики, старайтесь обездолить крестьян, разрушить артели и кустарные промыслы, – может быть, вам когда-нибудь и станет стыдно за это».

Верные слова.

Но стал ли автор после этого очерка твёрдым, ни в чем не сомневающимся марксистом? Да, он вращался в марксистской среде. Да, он четко передал взгляды литературных героев, но его взгляды не раскрыты, он остается нейтрален.

Хотя позднее, в 1901 году, за революционную деятельность по предписанию градоначальника В. Вересаев был выслан из Петербурга в Тулу на два года без права выезда. Однако в эти годы он выезжает: в мае месяце 1902 года – в Германию, Италию, Швейцарию, Францию; в августе 1902 года – в Петербург; весной 1903 года – в Крым; в апреле 1903 года – в Москву.

Российский и даже мировой интерес читателя пришел к В. Вересаеву после опубликования «Записок врача». Он задумал их написать, будучи еще студентом медицинского факультета. Наблюдения студента, а затем практикующего врача позволили Викентию Викентьевичу собрать интересный материал.

Деятельность врача интересует всех. Рано или поздно каждый человек обращается к услугам врача. Автор поднял в своих записках множество проблем: этика отношений между врачом и пациентом, врачебная тайна, подготовка врача и ее оральная сторона. Что знает молодой врач и чего он не знает, какие трудности встречаются на его пути, отношение к врачу со стороны общества и больного, оплата труда врача и многое другое. Хотя книга опубликована более ста лет назад, она актуальна и сейчас. «Записки врача» были опубликованы в 1901 году и сразу же попали в центр внимания читающей публики как профессиональной – врачей, так и всех, кто интересовался медицинскими проблемами. Успех был громадный:

четырнадцать выпусков, книга разошлась на Руси и за границей. Именно «Записки врача» принесли славу писателю В. Вересаеву.

После публикации «записок» пошли обсуждения в кругу врачей и читающей публики, на уездных, губернских и российских съездах врачей. Часто, как водится, обсуждали не проблему, поднятую автором, а самого автора. Отзывы на эту книгу можно найти у самого В. Вересаева в «Записках для себя» и «По поводу «Записок врача». О нём отзывались: «мелкий и нечистоплотный честолюбец», «позер бесчестный и чрезвычайно развязный человек», «дикарь с громадным самомнением, эгоист с повышенной половой раздражительностью» и т. д.

Были и положительные отзывы.

Этой книгой Викентий Викентьевич привлёк к своей фамилии всеобщее внимание, и все последующие публикации прочитывались уже потому, что на книге стояла фамилия – Вересаев. Не многим это удается.

Обратимся к политическим повестям В. Вересаева, написанным с классовых позиций. Отвлечемся от авторской периодизации творческого пути, а он выделяет шесть эпох: эпоха безвременья от 80-х годов до холерного волнения 1892 года – повесть «Без дороги»; выступления марксисткой молодёжи, горячие споры марксистов о судьбах России (1896–1900) – очерк «Поветрие»; размежевание в лагере марксистов. Поворот от марксизма к идеализму (1900–1903) – повесть «На повороте»; русско-японская война и революция 1905 года – цикл рассказов «На войне»; разгром революции – повесть «К жизни» (1908); революция 1917–1920 годов – роман «В тупике».

Одна из лучших повестей **«На повороте»** Здесь уже чувствуется опыт работы писателя. Как созвучны настроения человека и окружающей его природы. Природа и человек – первое, что остается в памяти, когда прочтешь повесть. Ну, а характеры, а герои? В. Вересаев верен выбранному пути. Герои – интеллигенты. Из всех лиц, представленных в повести, выделяются две пары: Токарев и Варвара Васильевна; Таня и Сергей. Первая пара старшая по возрасту, уже прошла этап революционных поисков, а Токарев даже отбыл ссылку. Он постепенно пришел к мысли, что мир жизни человека сложен, многогранен, что нельзя его уложить в какие-то рамки. Он понял это и тяжело переживает случившееся: борьба внутреннего «Я», и общественного «Мы». Варвара Васильевна полностью ушла в свою работу медицинской сестры. Она, добрая и внимательная, не считаясь со временем, всегда готова прийти на помощь людям даже под страхом смерти (когда поит пивом тяжелобольного бешеного мужика). Но жизнь ее тяготит: пустые политические споры и нет больше дела. Она не осознает, что ежедневно делает доброе дело. Ей все кажется мало. Вот если бы за большое хорошее дело требовалось умереть! Она так и говорит: «Нет, я пошла бы...

именно потому, что требовалось бы умереть» (27). Но такого большого, хорошего дела она не находит, и потому уходит из жизни добровольно.

Взгляды Токарева близки жизненной позиции Варвары Васильевны. В глубокую августовскую ночь, когда за окном бушевал ветер, они выяснили это. Варвара Васильевна: «Во мне все словно сохнет, как сохнет ветка дерева. Ее форма весь наружный вид, – все как будто остается прежним, но в ней нет гибкости, нет жизни, она мертва, до самой сердцевины. Вот так и со мной. Как будто ничего не изменилось. Взгляды, цели, стремления, – все прежнее, но от них все больше отлетает дух...»

Токарев: «Мне вообще тяжело и заглянуть в себя. Я вижу: во мне исчезает что-то, исчезает страшно нужное, без чего нельзя жить. Гаснет непосредственное чувство, и его не заменить ничем ... Я вот теперь много думаю и читаю по этике, стараюсь философски обосновать мораль, конструирую себе разные «категории долга». Но в душе я горько смеюсь над собой: почему раньше мне ничего такого не было нужно?»

Его все больше тянет к спокойной семейной жизни. В конце повести Токарев едва не кончает с собой.

Вторая пара: Таня и Сергей, молодые и нетерпеливые. Таня – бесцеремонна в поступках по отношению к своим товарищам и брату. Эгоистична: «Я хочу идти полным шагом, и плевать мне на все и всех» (30). Она узка и односторонняя в своих мыслях. Вмешивается в личную жизнь других, даже не поинтересовавшись, нужно ли это делать (для Варвары Васильевны). Она с презрением и ненавистью смотрит на слабых людей (сцена на железнодорожной станции).

Во всех поступках Татьяна находит поддержку со стороны Сергея. Во время грозы, когда Татьяна идет вперед наперекор всем, он в восторге восклицает: «Браво, Татьяна Николаевна! Вот! Вот это самое и есть! Все стихийность, стихийность... еще новый бог какой-то, перед которым извольте преклоняться. На себя нужно рассчитывать, а не на стихийность! Стану я себя отрицать, как же! Черта с два!.. Смелее нужно быть, нужно идти на свой собственный риск и полагаться на собственные силы – только! Будь она проклята эта стихийность!»

Татьяна ушла в ночь с незнакомым пьяным человеком. Все обеспокоены за ее судьбу. Сергей восклицает: «Нет ей-богу, люблю Татьяну Николаевну! Это пролетарий до мозга костей! Ни какие условности для нее не писаны, ничем она не связана, ничего ей не нужно...» Он, как и Татьяна, эгоистичен и не склонен к компромиссам. Но в нем настораживает следующее, на что особо обращаю внимание. Отношение к Булаеву (коллеге по партии). «Сидит он – спокойный, уверенный в себе. А мы вокруг него – млеющие, умиленные, лебезящие... мягкая снисходительность с высоты своего теоретического величия и в то же время чисто холопское пресмыкание перед ним. Как же!

Ведь он «носитель!» И еще по отношению к тем, кто умеет жить со всеми в ладу (к семье Будиновского, в которой он часто бывает). «Брр! Лучше мерзавцы, чем все эти смиренные и благонамеренные либеральные господа!»

После появления в печати этой повести критики окончательно заявили о В. Вересаеве как писателе–марксисте. Послушайте, как о нем отзывался в 1904 году В. Ф. Боцяновский: «Вересаев – не буфер, именно барабанщик, забивший тревогу именно в тот момент, когда весьма многие утратили возможность, что бы то ни было понимать в окружающей их жизни, а другие менее многочисленные, бесцельно мечутся, в темноте, в поисках настоящей практической дороги, знамени, изнывают от окружающей их жизненной бессмыслицы». И далее «Вересаев – пропагатор марксизма и ярый адепт этого течения русской жизни». «Пропагатор», «адепт», – какие слова, но через несколько страниц он же «Вересаев – неправоверный марксист и хорошо изложив их учение, приводя множество полезных для них наблюдений, в корне расходится с народниками, он в то же время не мог назвать себя и последователем Маркса».

И так, пойдя, разберись, но для этого мы и сели за стол.

Следующая повесть «**Два конца**» (1899–1903 гг.) посвящена описанию жизни русского подмастерья Андрея Ивановича Колосова. Гордый, но больной, знающий свое дело, но не имеющий сил, Андрей Иванович никак не может смириться с обстоятельствами жизни. Он срывает свое зло на жене и дочери. Ссорится с приятелями, но не уступает. Андрей Иванович добр и щедр по своему складу характера. Попав в сложное житейское положение, он ждет от окружающих добра и внимания. Он и получает это внимание один раз: и от хозяина, и от своих товарищей, когда после драки с Ляховым потерял трудоспособность. И все – дальше забыт. Все здоровые трудятся, у них свои домашние и производственные заботы. Но Андрей Иванович живет идеей мести. Встреча с рабочими, которые учатся в политических кружках, Барсуковым и Щепотьевым, еще больше укрепляет жажду мести. В конце концов, Андрей Иванович полностью теряет здоровье, работу, квартиру и умирает от чахотки. Слабый герой. Он не может вызвать уважения к себе. Люди уважают сильных, умеющих выходить из любой ситуации. Когда читаешь вторую половину повести «Два конца», никак не можешь избавиться от впечатления. Что читаешь книгу Власа Дорошевича «Сахалин» (каторга): та же градация общества – что на гражданском производстве, то же отношение к женщине, и один конец – «честным путем пристроить свою жизнь подле мужчины».

Герои повести вызывают сочувствие. Хотя эта повесть не включена ни в один из шести его периодов развития революционной ситуации и творческих периодов, тем не менее, ее нельзя исключать из общего анализа творчества автора.

Чтение повестей В. Вересаева наводит на мысль о том, что автор готовит нас, читателей, к чему-то значительному, что должно произойти в будущем, а пока это будущее ему самому неизвестно. Но интересно, и он накапливает материал, чтобы выложить его в тот момент, когда это будущее придёт и его нельзя будет понять без этих несложных повестей.

Вторая часть повести «Два конца» была опубликована в 1903 году. Следующая повесть появилась в печати лишь в 1909 году. В эти годы В. Вересаев был призван в действующую армию в качестве полевого врача. Участник русско-японской войны (с июля 1904 – по начало 1906 гг.), в это время он публикует рассказы об этой войне. В 1905 году, с 27 октября по 3 декабря, он сотрудник газеты «Новая жизнь». Газета выходит на деньги социал-демократов. Редактором газеты был поэт-декадент Н. М. Минский, секретарями редакции – П. Румянцев и Н. Тэффи. В редакцию газеты «Новая жизнь» входили В. Ленин, В. Воровский, А. Луначарский, А. Горький, Л. Андреев, К. Бальмонт, И. Бунин и др.

После возвращения с театра военных действий В. Вересаев живет в Москве и сотрудничает в сборнике «Знание», редактируемом А. Горьким (это 1906–1908 гг.), затем В. Вересаев выходит из числа сотрудников сборника «Знание» под видом не выплаты гонорара и с этого времени прерывает переписку с А. Горьким до 1912 года. Происходят изменения в жизни и политических взглядах родственников В. Вересаева – Смидовичей чёрных.

Инна Гермогеновна после ухода из «Искры» переходит на сторону меньшевиков. В. Ленин пишет ей письмо от 19 декабря 1901 года, требует объяснений: почему газета «экономического» направления «Вперед» выходит на деньги «Искры» (39). Суть конфликта далее не раскрывается, но Ленин не может этого простить И. Смидович и в дальнейшем называет ее не иначе, как «сплетницей и глупой бабой» (40). Так же не лестно В. Ленин отзывается и о ее муже – М. Н. Лемене (41). В годы реакции они отошли от политической деятельности.

Пётр Гермогенович Смидович также подвергся резкой критике со стороны Ленина, но остался большевиком до конца своих дней. После октябрьского переворота – на ответственной советской и хозяйственной работе: председатель Московского совета; член президиума ВСНХ; председатель Московского губернского совнархоза; член ВЦИК и ЦИК СССР. Его прах замурован в кремлевской стене, его именем назван один из поселков Еврейской автономной области.

Жена Петра Смидовича, Софья Николаевна, была близкой знакомой семьи Ульяновых. В 1919–1922 годах – заведующая женотделом МК РКП(б). На XIV и XV съездах партии избиралась членом ЦКК ВКП(б).

Эти детали из биографии Смидовичей приведены для того, чтобы понять содержание следующей политической повести и романа «В тупике», понять

историю появления романа «В тупике» в печати и ещё раз подчеркнуть автобиографичность творчества В. Вересаева.

Следующая политическая повесть «**К жизни**» (1909 г.) символична по своему названию. К жизни – это возврат после болезни? Ссылки? Тюрьмы? После какого–то сильного потрясения.

Повесть так и начинается: «Алексея выпустили». А дальше главный герой, Константин Сергеевич Чердынцев, с помощью дневника-воспоминания, но без указания точных дат, как в повести «Без дороги», вводит нас в курс дела.

Один из главных героев – Иринарх. Он отсидел в тюрьме три месяца, после чего у него появилась «какая–то найденная идея, глаза светились твердым, уверенным ответом, а раньше он смотрел выжидающим, со смеющимся без веры вопросом». Именно с ним постоянно дискутирует Чердынцев, не соглашается внешне. Но цитирую: «Я вслушиваюсь в себя, – да, давно уже в проповедях Иринарха что–то вызывало во мне растерянную досаду. Я не мог себе опровергнуть у него неуловимого пункта и растерянность свою прикрывал разжиганием презрения к Иринарху».

И Алексей, разочаровавшись в революционной деятельности, уходит из жизни в согласии с теорией Иринарха – жизнь только в настоящем. В предсмертном письме он пишет Чердынцеву: «Такой маленькой кажется мне и твоя радость жизни, освещенная в будущем. Неужели, ты в правду веришь в нее?». Далее: «Но это вера и не больше».

Он же – Иринарх – вскрыл беспомощность большевиков простым вопросом: «За что вы боретесь? К чему стремитесь?»

Дядя – Белый – ответил: «Чтоб всем было хорошо». «Чтобы была свобода, чтоб люди были сыты, независимы, могли бы удовлетворять всем своим потребностям, чтоб были «счастливы?»

Турман выразился более определенно: «В морду всем можно будет засветить. Всем, кто того стоит! Вот что будет!» И ещё: «... я вам заявляю: надо чтоб это пришло через десять–пятнадцать лет. Слышите? – Турман грозно постучал ладонью по столу. – Через десять–пятнадцать лет, не дольше!» (Точно – революция и гражданская война).

Второй герой повести – Катра – Екатерина Аркадьевна, красивая женщина, которая живёт легко и открыто, любит гостей, у нее всегда много приезжих, много говорят, спорят, пьют шампанское, все гости немного влюблены в хозяйку. Хотя Чердынцеву бывает «страшно и смешно», когда он посещает ее дом, преодолевая «вражду к ней», но в то же время он не может без нее. Он использует ее квартиру как явочную, где товарищи «препираются о «текущем моменте», использует для переброски нелегальной литературы, и даже однажды вытащил на демонстрацию с риском для жизни. Чердынцев знает ее отношение ко всей его деятельности – открыто пренебрежительное,

и, она согласна, с ним сотрудничать: «...только потому, чтобы вы (Чердынцев) не воображали, будто я боюсь...»

Катра помогает Чердынцеву во всем: случись беда с Алексеем – она идет в аптеку; спасает раненного рабочего во время демонстрации, играя на психологии русского интеллигента – личное достоинство выше всего, Катра фактически принуждает отставного полковника принять раненого. И тот в противовес всем своим жизненным устоям помогает им. И, когда жандармы ушли, «он с гордостью остановился перед Катрой и развел руками. – Ну-с! Надеюсь, вы меня теперь ни в чем не можете упрекнуть!»

Катру все относят к декадентам. Ну и что тут плохого? Для советского времени все, и всё было плохо. Катра живет на свои средства, которые получает от своей собственности, и, когда этой собственности угрожает опасность, она естественна в своем гневе – по крайней мере она искренна в своем поступке. И представлять ее «злой собственницей» можно только с классовых позиций.

Под влиянием Ириарха, Катры, в изменившихся условиях революционной ситуации происходит смена взглядов у Чердынцева. А еще под влиянием родственницы Маши. Бессребреницы, которая все стремится делать для других. Только в ее обществе Алексей и Чердынцев чувствуют себя спокойно. Но Маша не может пойти революционным путем: «Вы слишком наружу смотрите. Под этим, глубже, у вас ничего нету. Поэтому все строите на ненависти. А нужно всех любить. И потому у вас без бога». Чердынцев всё больше задумывается над тем, что он делает и ради чего живет. Он сближается с Катрой и порывает с ней. Он разочаровывается в революционной деятельности. На улицах он встречает знакомых, но «глаза одних со стыдом отворачиваются, глаза других загораются враждою». Чердынцев уходит в себя. Ищет смысл жизни.

Герои В. Вересаева, как мы замечаем, всегда в поисках смысла жизни. Находят ли они его? Конечно, нет. Но все они думающие, ищущие: Дмитрий Чеканов – «Без дороги»; Киселев – «Поветрие»; Токарев, Варвара Васильевна – «На повороте»; Ириарх – «К жизни», понимающие, что жизнь многогранна, широка и разнообразна. Ее нельзя загнать в узкие границы.

Повесть подкупает своей искренностью. Но я в этой повести не обнаружил утверждение Ю. Фохт–Бабушкина, что «симпатии Вересаева, бесспорно, на стороне восставших рабочих, крестьян и революционно настроенной интеллигенции, отстаивающей интересы трудового народа».

В. Вересаев считал повесть «К жизни» самой плохой из всех его вещей. Он писал в «Записках для себя»: «В долгих исканиях смысла жизни я в то время пришел, наконец, к твердым, самостоятельным, не книжным выводам, давшим мне глубокое удовлетворение, давшим собственное, питающее меня до сих пор знание, – в чем жизнь и в чем ее «смысл?». «Это были именно

только мои ответы, для себя». Расплывчатая оценка – это были 30-е годы!.. но в то же время конкретная – автор на стороне Чердынцева.

Практически на анализе рассматриваемых нами повестей заканчивалось в советский период исследование творчества В. Вересаева как писателя, отражающего интересы революционной интеллигенции. На их основе делались выводы о творчестве писателя. Так, А. Ф. Силенко упрекает В. Вересаева в том, «что у него нет больших эпических произведений, что он не создал полный образ положительного героя того времени». А. Мясников, напротив, утверждает: «Вересаеву принадлежит большая заслуга в истории нашей отечественной литературы – он одним из первых стал рисовать в своих художественных произведениях образ революционного марксиста – образ настоящего героя своего времени». По-видимому, каждый из упоминаемых авторов по-своему прав, если рассматривать творчество В. Вересаева не в целостности, а по каждой отдельной повести.

Необходимо обратиться к прочитанным повестям как к художественному, целому, единому полотну, используя вересаевский метод, которым он пользовался при создании книг «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни». Используя не только цитаты из прочитанных повестей, но и обратив внимание на глаза, губы, улыбки. Жесты, тон речи героев повестей. Необходимость это сделать подсказывает сам В. Вересаев (см.: «Записки для себя» – «зеркало души – губы»). Как говорил наш несуществующий классик Кузьма Прутков: «Отыщи всему начало и многое поймёшь».

Вересаевский метод особенно важен для понимания написанных им в советское время романов «В тупике», и «Сестры». Я не знаю, хотел, или не хотел этого автор, но получается следующая картина.

В повести **«Без дороги»** мужики безграмотны и жестоки, они убивают врача, который приехал облегчить их существование.

В повести **«На повороте»**: «Все бегут в город, там за три рубля готовы жить, а тут и за пять не хотят. А уж, который останется, так такая шваль, что лучше и не связывайся». «Грубый народ, пьяный! Вор-народ!»

В повести **«Два конца»** Андрей Иванович, сам рабочий переплетчик, говорит: «Вы меня извините за выражение, только я о русском человеке очень худо понимаю: он груб, дик! Дай ему только бутылку водки, больше ему ничего не нужно. О другом у него дум нет» (63). Дальше он продолжает, забыв о себе: «А я говорю о сером народе, о фабричных, о мужиках. Это ужасно дикий народ! Тупой народ пьяный!»

Эти выдержки приведены не для того, чтобы упрекнуть В. Вересаева в предвзятости, нет, он и сам в автобиографии писал: «Во мне нет веры в народ». Он знал русский народ и как писатель, и как врач. Постоянно соприкасался с ним в мирное и военное время. Он понимал, что с таким народом трудно построить «светлое будущее». Такие оценки русского

народа – это не открытие В. Вересаева, их можно найти и у других писателей.

Но здесь нужно подчеркнуть другое. Если народники шли в народ, чтобы нести какие-то знания, духовность и при этом знали особенности русского народа, однако потерпели поражение (русский народ в то время с большим недоверием относился к грамотности), то большевики пошли по другому пути, используя все темное, они кинули в массы теорию классовой ненависти.

В. Вересаев вращался в марксистских кругах, он знал среду людей революции. Если рассматривать повести В. Вересаева как единое художественное полотно, то можно проследить процесс зарождения и становления революционера-марксиста. Гаврилов в повести «Без дороги» говорит с «заметною усмешкою» голосом «проповедника-фанатика». С большой наглостью советует: «Семью можно бы в настоящее время и не иметь». Гаврилов ведет беседу не от своего лица, он утверждает: «Да, «партия» людей, которые думают, что общее благо должно ставиться выше личного».

В «Поветрии»: «Даев, странный парень с черною бородой и презрительно-надменною складкою меж тонких бровей», говорил пренебрежительно учительским тоном». Наталья Александровна говорит с усмешкою. На мягкую интеллигентность и воспитанность хозяина дома она отвечает опять же с усмешкою и с вызовом: «Какая есть».

Героев повести «На повороте» мы уже отмечали: Татьяна и Сергей эгоистичны, они сторонники «больших» дел, на «малые» они плюют.

В повести «Два конца» В. Вересаев вскользь упоминает о двух рабочих: Барсукове и Шепотьеве, но и здесь: «Шепотьев был странный парень с энергичным, суровым лицом, с насмешливой складкой в углах губ».

Ещё более откровенные характеристики даёт В. Вересаев революционерам в повести «К жизни» и это не удивительно. Движение уже сложилось, оформилось, появились революционеры-профессионалы, для которых «борьба стала фетишем».

Доктор Розанов, который был руководителем восстания, и который практически владел городом. В нем «чувствуется безмерно деспотичный человек, сектант, с головой утонувшей во фракционных кляузах». Когда Розанов узнал, что Чердынцев интересуется Ницше, «он поднял брови и со скрытою усмешкой протянул: «Вот вы чем начинаете интересоваться!», и в зеленых глазах «проступило жесткое презрение», «Кто не за нас, тот против нас».

Перевозчиков – «навязчивостью и ложью он много достигает, – тою фальшивою «пролетарской моралью», которую культивируют как раз интеллигенты. «В квартире, данной буржуем, он пачкает сапогами диваны из презрения к буржуазии».

Турман – «кто это был, – живой человек или страшное испарение жизни, спустившееся в человеческую фигуру с наивно–реальным шрамом на лбу?».

Ещё одна цитата. Чердынцев говорит: «Мне не интересны десятки. Вот эти сотни тысяч мне важны – стихия, только мгновениями способная на жизнь».

Мы видим в развитии тип большевика–революционера: от появления с «заметною усмешкою», с каким–то превосходством над людьми, с презрительной улыбкой в углах губ до людей, готовых на: фальшь, ложь, хамство, решительное подавление инакомыслия, презрение к отдельно взятому человеку и откровенным хамством по отношению ко всем, кто «не за нас». Вырос человек насилия и ненависти.

Всё это прикрывалось интересами классовой борьбы. В этом обобщенном образе революционера марксиста есть ответ тем исследователям творчества В. Вересаева, которые хотят судить о нем по одному какому–нибудь произведению писателя. Так, И. Прусакова в статье «Речь очевидца», анализируя роман «В тупике», задает вопрос: «...откуда они взялись, эти наводящие ужас новые властелины в кожанках, где таились до сих пор?» В. Вересаеву ясно, откуда они взялись, и он дает ответ на этот вопрос в своих повестях.

Интересно проследить отношение героев повестей к действиям марксистов. В повести «Без дороги» Николай Иванович после ухода Гаврилова облегченно вздохнул: «Господи, боже мой! – воскликнул он. – Сколько чуши можно наговорить в какие–нибудь полчаса».

В «Поветрии» хозяин дома советует Наталье Александровне: «И не останавливайтесь, ищите дорогу! Когда вы ее найдете, мы первые же с радостью пойдем за вами. Но вместо того, чтобы искать, вы замуриваете глаза. Самоуверенно объявляете: «Мы знаем!» – Там где знать ничего не можете, и с легким сердцем готовы губить все, что не подходит под вашу схему. Разве это, значит, найти дорогу?»

В повести «На повороте» рвущемуся в революцию. Самоуверенному Сергею его учитель Осьмиряков говорит: «...вы одаренный человек. Я все время видел это, когда вы были моим учеником. И тогда же я сказал себе: для жизни от вас проку не будет...» (76). Сколько проку получила Россия от такого типа одаренных людей, как Сергей, мы ясно представляем через 90 лет после написания этой повести.

В повести «К жизни» Иринарх по отношению к Турману: «Какая ненависть в глазах!.. Погодите, он еще всем вам покажет свои коготки! Ну и что, что такому делать при всеобщем благополучии? Ведь именно ненависть–то эта и наполняет его жизнь огромнейшим содержанием!.. И как характерно: люди стремятся – и совершенно не понимают: к чему? Теряются, не могут

ответить. Огромное стремление, а впереди – только какой-то смутно-золотистый свет».

Марксизм, по-видимому, В. Вересаев воспринимал как одну из многочисленных теорий общества, но как только дело доходило до внедрения этой теории в жизнь, так сразу же его герои начинают задумываться над смыслом марксизма: отходят от революционной борьбы, погибают, кончают с собой, занимаются другими делами. Почему? Да потому, что в партии социал-демократов марксизм стал знаменем, которое надо было сохранить любыми средствами, иначе партия развалилась бы. В партии социал-демократов появились революционеры-профессионалы, носители идей насилия и ненависти, для которых борьба стала фетишем. Они все последовательнее и жестче стали внедрять в жизнь партии проект Козьмы Пруткова о необходимости установить в государстве одно общее мнение.

Об этом писал и постоянно предупреждал В. Вересаев, но никто не хотел над этим задуматься. Все слои русского общества в то время хотели перемен. Этой своей гражданской позицией В. Вересаев сравним с Николаем Степановичем Лесковым. Но если Н. Лесков в своих романах открыто выступал против нигилистов, за эволюционный путь развития России, за что и был, подвергнут остракизму со стороны своих современников, то В. Вересаев излагал свою позицию скрыто, развивая её последовательно от повести к повести, чего не поняли его современники.

Опубликовав повесть «К жизни», В. Вересаев не пишет больше ничего о русской интеллигенции и занимается больше научными исследованиями и философскими обобщениями творчества Ф. Достоевского, Л. Н. Толстого, Ницше. Пишет книгу «Живая жизнь». Особенно ему удалась вторая часть книги «Аполлон и Дионис» (о Ницше), где он раскрывает свое понимание античности, противопоставляя его взгляду Ницше. Это жизнеутверждающая, светлая, солнечная работа о гомеровской античности. Сам В. Вересаев считал эту повесть лучшей своей работой.

В 1907 году В. Вересаев посещает Австрию и Италию. В 1909–1910 гг. – ездил в Египет, где прожил в Тулуане, подле Каира, около полугода, на обратном пути посетил Грецию.

В 1911–1918 гг. – В. Вересаев (попеременно с Н. Д. Телешовым) стоял во главе «Книгоиздательства писателей в Москве», т.е. занимался активной общественной деятельностью, при этом книгоиздательство писателей выплачивало более высокие гонорары, чем прочие издательства. Он активно посещает литературный салон «Среда», который собирался в большой квартире на Чистых Прудах в Москве у писателя Николая Дмитриевича Телешова. Этот салон посещала вся творческая интеллигенция Москвы. В начале первой мировой войны он был вновь мобилизован в ряды армии, как

доктор. Служил полковым врачом, заведовал одним из военно–санитарных дезинфекционных отрядов Московского железнодорожного узла.

В октябре 1917 года произошел переворот, который изменил весь ход жизни российского государства.

В 1922 году В. Вересаев выступает в печати с романом «В тупике». Итак, роман «В тупике»! Большое значение имеет этот роман для понимания российской действительности тех лет, для понимания творчества самого автора.

И опять вопрос. Почему В. Вересаев оказался в Крыму? Ведь все большие и малые функционеры партии большевиков рвались в Москву: из дальних и ближних ссылок и тюрем, из дальнего и ближнего зарубежья, в опечатанных вагонах, нелегально – лишь бы занять какую ни на есть должность. А вот Викентий Викентьевич, имея должность председателя Художественно–просветительской комиссии при Московском Совете рабочих депутатов, оставляет свою службу и в сентябре 1918 года едет в Крым, в Коктебель, где у него была небольшая дачка. В это время в стране уже начался террор: уничтожали представителей духовенства и офицерства в Петербурге, ликвидируют царскую семью в Екатеринбурге. Разворачивается гражданская война, еще не лавина, но уже река эмиграции лучшей, пресвященной части населения за границу. В. Вересаев едет в Крым! Зачем? Почему?

Но главное дело – результат. Результат – **роман «В тупике».**

Роман о гражданской войне, отражающий события становления Советской власти в Крыму. Как, каким образом, кем завоевывалась и утверждалась эта власть. Это первый роман о советской действительности. Да-а-а? – Многозначительно протянет знающий читатель. А «Окаянные дни» Бунина, а страстные статьи–листочки Л. Андреева, где он обличал вождей: «повелитель... царство нищих духом. Ни одному народному вождю не удалось собрать под свои знамена столько воров, убийц, злых выродков, такую колоссальную армию тупых и зверских голов!» И ещё у Л. Андреева: «темные восставшие рабы, лишённые сознания, могут произвести только огромный беспорядок, страшное уничтожение, великий погром, но Великой революции им не совершить никогда».

Да, это так. Но Л. Андреев отходит от своего литературного кредо, для него это новое, он хотел революции, изменений в стране, но не таких, и это естественно.

А Вересаев? Вересаев продолжает свою идейную линию. Роман «В тупике» – это продолжение его политических повестей. Это исследование жизни одних и тех же героев (Смидовичей черных), только под разными именами и в другой революционной ситуации. Начнем с эпитафии, нет, не из Данте, а со второго, из пушкинской сказки: «Жил старик со своею старухой.

У самого синего моря». Может быть, Вересаев имел в виду свою жизнь на даче у самого синего моря? Может быть. Но чем заканчивается пушкинская сказка – всем известно, чем заканчивались (и продолжаются) эксперименты над русским народом – тоже известно.

Все исследователи творчества В. Вересаева советского периода отмечали, что симпатии автора на стороне большевиков. И, правда, его герои Агапов и Дмитриевский приходят к выводу, что «только у большевиков настоящая сила», «широкие народные массы за большевиков.. Но, предупреждал В. Вересаев – эта «настоящая сила» временна. Он видел дальше всех и устами своего умного героя, рабочего Капралова, говорил: «Не выйдет у нас никакого социализму». 1991 год показал, насколько был прав В. Вересаев. Социализм рухнул в одночасье, восемнадцатимиллионная партия коммунистов не встала на защиту своего прогнившего руководства.

Почему? Наверное, потому, что руководство партии большевиков в революции и строительстве социализма опиралось на самые низменные стороны характеры русского народа и создало только для себя то, что обещало для всего советского народа.

Идет гражданская война. Жестокость с той и другой стороны. Автор стремится быть объективным, поэтому находим в романе проявление злобы как со стороны добровольцев. Офицеры рассказывают Кате: «Недавно перестреляли из пулеметов 120 красно-зелёных в каменоломнях. Они сдались, побросали винтовки, выкинули белый флаг. А мы их пулеметами» (82). Со стороны большевиков тоже: «Вот как с офицерами было! Попищали они у нас, как погоны мы у них срезали да в море бросали с палубы вместе с погонами ихними! А то в топку прямо – пожарься».

За что воюют и какие мотивы выдвигают в свое оправдание русские люди в ходе гражданской войны?

Добровольцы. Сын профессора Добровольского – Дмитрий: «Народ... весь пропитан большевистской злобой...». «Происходит новое нашествие варваров. Ведь по существу, эта война против культуры, против всех высших духовных ценностей. Вместо науки – публицистика «Правды», вместо поэзии – Демьян Бедный, вместо живописи – толстопузые попы и звероподобные генералы на плакатах». И он готов бороться «с кем угодно, толь против этих мерзавцев».

Гусар в разговоре с Катей заявляет, что воюет за поруганную честь, за разрушенную родовую усадьбу и готов «расстреливать, жечь, пытать, – все! И с восторгом!.. Без рук, без ног останусь, – поползу, зубами буду стрелять!» Третий безымянный: «После покушения на Ленина, расстреляли ни в чем не повинных заложников. Я почувствовал. Что с этими людьми идти не могу».

Большевики. Вот здесь – в этом романе «В тупике» – все черты большевика, которые отмечал В. Вересаев в предыдущих повестях,

раскрылись полностью. Появились свои теоретики и практики террора. Воронько говорил: «хорошим, серьезным тоном старшего товарища»: «Тут лучше погубить десять невинных, чем упустить одного виноватого. А главное – важна эта атмосфера ужаса, грозящая ответственность за свое отдаленное касательство. Это и есть террор... Бесследное исчезновение в подвалах, без эффективных публичных казней и торжественных последних слов. Не бояться этого всего способны только идейные, непреклонные люди... обывательская масса при таких условиях не посмеет даже шевельнуться, будет бояться навлечь на себя даже неосновательное подозрение». Руководитель рангом пониже (Леонид – племянник Ивана Ильича Сартанова) заявляет: «Марксизм, это, прежде всего – диалектика, для каждого момента он вырабатывает свои методы действия». Если ради революции нужны: «провокация – пожалуйста; расстрел – пожалуйста; хамство, а – почему нет; донос – не задумываясь». Демагогия объявляется диалектикой.

При такой теории чиновники на низах совсем не управляемы. Васька Сыч – комендант – до войны известный вор в порту, открыто издевается над народом. Искандер – приказчик из универсального магазина – убийца. Зайлберг – завжилотделом – поступает строго по закону. На вопрос: «В чем же закон? – отвечает: «В чём я скажу».

Это же размножившиеся и окрепшие розановы и турманы из повести «К жизни». Их появление предвидел Иринарх (из той же повести). Вот с тех ранних времен зарождения марксизма и покатило чванство «с матовым лицом и противно красными, карминовыми губами» мелких чиновников. Доносы прислуги и соседей, выкорчевывание из человека таких качеств, как порядочность, чувство собственного достоинства. Агапова обокрали красноармейцы. Он дал им слово. Что не расскажет о ночном налете. Как поступают большевики? Правильно поняли: «Товарищи, нарежьте в саду розог и снимите с него пиджак. Будем вас сечь, пока не назовете».

В романе хорошо показаны сановничество и формализм бывших фельдшеров-молотобойцев, которые санкционировали грабежи и хамство. После их дел «по всему городу стояли стоны и слёзы».

Цитата: *«У подъезда «Астории» стояла телега, нагруженная печёным хлебом, а на горячих хлебах лежал враспяжку ломовой извозчик. Мимо проходили люди. Катя, поражённая остановилась.*

– Товарищ! Да что же вы такое делаете? Ведь вы хлеб помяли, посмотрите, что с ним стало!

Ломовик лениво оглядел её.

– А тебе что?

– Как что? Ведь этот хлеб люди будут есть. Вы подумайте, – выдают сейчас по полфунта в день, получают они сложившуюся замазку, да ещё испачканную вашими сапогами.

Ломовой зевнул и стал крутить папиросу.

– *Съедят и так*», – показывает, что всё это вздыбленное хамство, разжигаемая классовая борьба, разбойные грабежи и вызывающее чванство – всё это направлено не против какого-то класса, всё это направлено против всего народа. Ради какой-то абстрактной идеи – лучшего будущего – совершается революция? О ней уже всё в романе забыли, и сыты только те, кто у власти, у кого оружие в руках.

Длинная цитата, но что делать, здесь В. Вересаев ещё раз показал несостоятельность революции и еще раз обнаружил прозорливость: с таким отношением к делу и общественной собственности, действительно социализма не построишь. Большие вожди не думали о людях, об отдельно взятом человеке. Не думали об экономике, они занимались только большой политикой и идеологией. Такая политика породила общество тройного действия: говорили одно; думали другое, и поступали, так как требовалось. Есть ли положительные герои в романе? Да, есть! Это Иван Ильич Сартанов – земский врач. Его жена Анна Ивановна. Оба они прошли тюрьмы и ссылки. Но с большевистскими методами революции они не согласны. Анна Ивановна погибает от шальной пули, а Иван Ильич не скрывает своих взглядов, за что попадает в тюрьму. Мужественно переносит он все лишения и не сдаётся, не примиряется дух старого революционера и, хотя «революцию предали», он глубоко верит в русский народ: «Верю! Вынес он самодержавие – вынесет и большевизм!»

Профессор Дмитриевский искренне поверил в лозунги большевиков и пошел работать в отдел образования. Искренние его дела на пользу народа обернулись для него трагедией. Его речь на митинге была намеренно искажена большевистской печатью, и профессор попал в тюремные подвалы добровольцев.

Столяр Капралов – умный, рассудительный – на все имел свой взгляд. В стремлении делать добро он возглавил местный отдел народного образования в поселке. На общую пользу отбирал книги у дачников, за что попал под расстрел. Но и здесь перед смертью он придерживается своей точки зрения и говорит сотоварищам по камере: «Не выйдет! (социализма). Не будет ничего. Не справится народ. Больно работать не любит. Только когда для себя».

Главная героиня Катя, дочь Сартанова. Тоже в прошлом революционерка. Она всем пытается разъяснить, что марксизм и большевизм не одно и то же. Но ее никто и нигде не понимает. Она человек дела: научилась стирать белье без мыла; кормить поросенка – она рада этому. Катя смело разговаривает с мужиками, с махновцами, с офицерами, везде открыто показывает свою нравственную позицию. Ей все сходит с рук – она женщина сильная и уверенная в своих поступках.

Катя идёт работать к большевикам, в отдел профессора Дмитриевского. Она не примиряется с чванством Зайдберга и Искандера – попадает в тюрьму и здесь остается сама собой. Ее дух не сломлен. Раненая, вместе с Леонидом мужественно уходит от махновцев. Она, верная своим убеждениям, вступает в дискуссию с самим Воронько.

По мнению Ю. Фохт–Бабушкина, в романе В. Вересаев утверждает, что «в тупик зашла та часть старой русской интеллигенции, которая в служении народу видела смысл своей жизни, но Октября 1917 года не приняла и не поняла. Эта интеллигенция была В. Вересаеву дорога, и поэтому он тяжело воспринял ее социальный крах». Мне представляется, что в данной фразе можно согласиться с тем, что часть интеллигенции октябрьский переворот не приняла, но в тупик она никак не попала. Прочитайте последние страницы романа. Иван Ильич устал от борьбы. Он пришел к выводу: «Революция превратилась в грязь». Можно свести счеты с жизнью.

Как отреагировала на это Катя? «Убить себя? – Она вскочила. – У меня мелькала эта мысль... Нет ни за что! Сдаться, убежать! Забиться в угол и там умереть, как отравленная крыса! Ни за что! Какая скупость в жизни, какая убогость!.. Нет, я хочу умереть, но чтобы бороться! Пусть меня пилами режут пополам, пусть сдирают кожу, но только чтоб не было бегства!»

Она уходит неизвестно куда, но она не сломлена, она не в тупике. В тупике оказалась большевистская партия, свершившая революцию такими методами. При помощи террора и идейного фанатизма большевикам удалось добиться определенных успехов, но как только ослаб террор против собственного народа, угас энтузиазм – система рухнула.

Как же мог такой роман появиться в нашей печати? Ответ на этот вопрос дает сам В. Вересаев. Оказывается, ему удалось в ночь на первое января 1923 года прочесть отрывки из романа на квартире Л. Каменева, где присутствовал практически весь тогдашний Совнарком. Легче перечислить, кого не было: Ленина, Троцкого, Луначарского. Осуждали содержание романа сурово. Но... поддержали Сталин и Дзержинский. Гражданская война закончилась. Победители чувствовали себя уверенно. Борьба за власть между партийными кланами еще не вышла наружу. Роман разрешили печатать. Это один их первых романов о гражданской войне и советской действительности и единственный одобренный к публикации таким высоким ареопагом.

После мужественного прочтения романа «В тупике» перед лицами, облаченными властью, В. Вересаев получил от этой власти большое доверие. С 1921 года он состоит председателем Всероссийского Союза писателей. До какого периода он состоит в этой должности, сказать трудно, может быть, 23 апреля 1932 года, когда ЦК ВКП(б) принял решение о перестройке литературно–художественных организаций. Хотя, как отмечается в энциклопедии: «общественно–политическая деятельность не занимает,

однако, в жизни Вересаева большого места! Вместе с тем авторитет Вересаева среди коллег–писателей был очень велик, его честность, принципиальность были известны всем. Когда в 1926 году возникла конфликтная ситуация между А. Н. Толстым, написавшим комедию «Чудеса в решете», и Алексеевым, автором пьесы «Живой дом», была создана конфликтная комиссия во главе с В. Вересаевым. Обвинение Алексеева по отношению к Толстому в плагиате было отклонено, конфликт был исчерпан.

В 20–30-е годы портрет В. Вересаева пишут художники Н. А. Андреев и Г. С. Верейский (те, кому было доверено создавать портретную галерею вождей революции). Появляются в печати рассказы «Состязание», «Собачья улыбка», «Исанка». В. Вересаев работает над книгой «Пушкин в жизни». Эта книга вновь привлекает к В. Вересаеву внимание читателей нестандартного подхода к личности А. Пушкина. Для Вересаева Пушкин не только великий поэт, но и человек со всеми его недостатками. Он не собирается его приукрашивать, в этом вересаевское своеобразие. Он на все смотрел своими глазами и имел свое мнение, которое излагал открыто.

Но время идёт. Советской власти уже десять лет. В стране происходят большие изменения, которые не могут не задевать творческую личность. В. Вересаев берется за написание новой книги. В результате получается роман «Сёстры» – продолжение политических повестей и романа «В тупике».

Что остаётся в памяти, когда прочтешь роман «Сестры»? Язык героев. Уже советский – грубый. Главные герои романа – молодые люди, комсомольцы, почти все отказываются от своих родителей. Интеллигентность равна преступлению, за нее просто презирают, поэтому главные героини, сестры Ратниковы, делают все, чтобы изжить этот порок. Шаблон в поведении, все, кто отклоняется от этого шаблона, подвергается остракизму со стороны коллектива. И опять физическое подавление инакомыслящих. Так и хочется вернуться к роману «В тупике», там обещали со временем покончить с этим насилием. Революционерка Вера говорит Анне Ивановне: «Мамочка, время такое, потом, конечно, все это отменят». Или Корсаков, председатель ревкома, обещает, что грубость, хамство чиновников «пройдет со временем. Закваска, все–таки прочная».

А что же получается? Давайте обратимся к роману «Сёстры». Две сестры Ратниковы – Люська и Нинка – выходцы из интеллигентной семьи, порвали отношения с родителями. Их мать, бывшая революционерка, «все ругает советскую власть за аморализм, за неразборчивость в средствах, за дискредитацию идей социализма и превращение его в «цигалевищину». С самого великого октября, с самых тех пор она нам ругала и изобличала коммунизм». Поэтому сестры полюбили социализм и возненавидели мертвый интеллигентский морализм. Отношение к маме чисто комсомольское, как пишет в дневнике Нинка: «Я маму люблю и даже уважаю, но только – но

только не ближе, чем за километр». Обе сестры стремятся изжить интеллигентность, стать настоящими комсомолками, ленинками, но природа, естественное начало – любовь, – с одной стороны, и общественное, с другой стороны, усиливают внутреннюю борьбу героинь романа, заставляют их искать смысл жизни. Обе студентки престижных московских вузов: МГУ и МВТУ. Обе пропагандистки: Лелька руководит комсомольской политшколой на текстильной фабрике. Нинка руководит 60-ю пролетарскими детьми, воспитывает классовую ненависть к буржуазии и капиталистическому строю. Обе стремятся быть активными, быть в центре событий. Лелька делает доклад в общежитии о новом быте, доклад воспринят хорошо. Однако в дневнике она пишет, что в душе с содержанием доклада не согласна. Нинка путем подлогов и обмана, объясняя это «объективными причинами», плетет интриги против неугодного профессора. Их все больше окружают люди (типа Баси Бронер) с одними требованиями к окружающим и другими требованиями к себе.

В своём комсомольском кругу молодые люди не стесняются, вспоминают гражданскую войну (Нинка) то ли с грустью, то ли с осуждением: «Грабили киргизов, били... уголовные наклонности. Хищные искания авантюры, самых диких, опасных, а главное безыдейных! Ведь не с басмачами мы дрались, а с мирными жителями» (104). Это отзвук, связь с содержанием романа «В тупике». Сестры отмечают, что вокруг «много замечательных фраз» и «мало замечательных дел», воспитывается и пропагандируется показуха. Они задают себе вопрос: «... куда мы идем? Зачем мы туда, откуда не будет выхода. И остается одно: ликвидировать себя» (105). А поэтому, чтобы жизнь тебя не надула, нужно хоть на время стать «великим шарлатаном», не верить ни во что, и в то же время во все верить, научиться понимать всех людей, стать насмешливыми наблюдателями на арене жизни – и непрерывно производить эксперименты.

В личной жизни сестры терпят фиаско. В Лельку влюбился Володя Черновалов, но она грубо отвергла его, в дневнике написала – полюбить так настоящего пролетария. А в жизни она тоскует по Володьке, ищет с ним встречи, но Володька высоко пошёл по комсомольской линии и о прошлом уже не вспоминает. Нинка тоже влюбилась в крупного партийного деятеля, который возил её в личной автомашине, но она быстро поняла, что ему от неё ничего не надо, кроме тела.

На этом практически заканчивается первая часть романа. С Нинкой Ратниковой мы встречаемся только в конце романа. Но чтобы лучше понять ее, нужно обратить внимание на следующую запись в дневнике: «Я стала настоящая комсомолка, та же внешность – кожаная куртка и красная косынка, не хватает стриженных косм и папиросы в зубах. Но этого не будет, хотя могло бы быть, нет, не сейчас. Ша! Довольно подделок – сказала я себе». То есть мы

видим: внешняя форма у Нинки образовалась и окрепла, но не до конца. Происходит изменение и внутреннего содержания героини, только более болезненно. Она ищет свое место в реальной действительности.

Лелька уходит из вуза, устраивается на фабрику по изготовлению резиновых калош и без оглядки отдается комсомольской работе: выступает в газете; пресекает продажу водки частным лицом; проводит «легкую кавалерию» против прогульщиков и воровства на заводе; по приказу сверху образует тройки и бригады; организует социалистическое соревнование. Привлекает на свою сторону рабочего Юрку, сближается с ним, а сама думает о другом рабочем – Ведерникове, который не доверяет ей из-за ее интеллигентности. Лелька преодолевает это препятствие и сближается с Ведерниковым.

Главная часть романа – третья. Здесь В. Вересаев раскрывает практическую деятельность комсомольцев по проведению всеобщей коллективизации. Выставляя на первый план комсомольцев, а не членов партии, автор как бы списывает на неопытность молодых все грубые методы проводимой работы. Эту работу проводят Ведерников и Лелька вместе с другими комсомольцами родного цеха. При этом они опьянялись грандиозными планами будущей жизни, которые рисовали перед слушателями. Нажимали на сплошную коллективизацию и, опьяненные властью, шли на откровенную подлость, Приводили людей из других деревень, чтобы те голосовали за коммуны в данной деревне. Раскулачивали всех неудобных, не разбирались, кто стоит перед ними – действительно эксплуататор или честный труженик. Дошли до крайности – отобрали валенки у пятилетнего мальчика. И тот бежит по снегу босиком за санями, плачет и причитает: «Дяденька! Отдай валенки!»

По району прошёл слух: какая-то Ратникова работает не по шаблону. Подозрения падают на Лельку, но её защищают комсомольцы бригады, с которыми она работает.

Всё проясняет Юрка, который тяжело переживает уход Лельки, методы проводимой ими коллективизации, и потому пьёт. Он случайно попадает в другую деревню и встречает Нинку Ратникову. Нинка работает другим методом – методом убеждения. Она создает коммуны и открывает детские сады. Крестьяне верят ей и поддерживают ее. Юрка потрясен, он и предположить не мог, что могут существовать человеческие методы работы. И, как во всех повестях и романах В. Вересаева, те герои, которые не согласны с методами работы большевиков, или порывают с ними, или кончают с собой. Юрка повесился.

Роман «Сёстры» был опубликован в начале 30-х годов. Выпущенный тираж быстро разошелся. Автор и издатель начали думать о переиздании

романа. Но вскоре выяснилось – тираж был полностью арестован властями. Роман исчез с книжных полок до 90-х годов XX века.

Исследователи творчества В. Вересаева советского периода замалчивали существование романа или давали стандартную оценку: «В романе «Сёстры» нет четко очерченных образов, герои – это скорей «категории», чем живые люди», «новая молодежь комсомольцы (сёстры Ратниковы) в основном показаны примитивно, схематично». Роман В. Вересаева «Сестры» говорит «о пути интеллигенции к строительству новой социалистической культуры. К сожалению, характеры героинь оказались схематичными – умозрительными».

Роман «Сёстры» написан всё в том же вересаевском стиле: несложный сюжет, простой доступный язык и полнейшая, правда. Это и привлекало всегда читателя к его произведениям. В романе подмечены многие только еще зарождающиеся советские тенденции: социалистическое соревнование и формализм его организации; постоянное срезание расценок и повышение норм выработки без какого-либо технического усовершенствования; вмешательство в личную жизнь людей; разрыв между словом и делом; двурушничество; чванство начальства и т. д.

Поэтому героини романа – Лелька, Нинка – стремятся изжить доброту, отзывчивость, духовность, даже грамотность, хотят быстрее слиться с пролетарской массой и ни какой личной инициативы, кроме как в рамках комсомольских и партийных директив. То есть люди сами стремятся стать винтиками, чего и требовала от них в то время коммунистическая партия. В. Вересаев четко показал на примере Лельки, как живой человек превращается в «катеорию», в винтик. Кажется, Иван Сергеевич Тургенев сказал: «Правда, злее самой злой сатиры».

Роман запретили печатать.

В. Вересаев углубился в науку. Нет, он не сдал физически. В. Г. Лидин отмечает: «Возраст Викентию Викентьевичу пришёл только за последние годы его жизни, вернее, в годы войны».

В 1933 году он публикует **книгу «Гоголь в жизни», пишет воспоминания, невыдуманные рассказы о прошлом.**

Руководство страны его не забывает. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 31 января 1939 года В. Вересаев за выдающиеся успехи и достижения в развитии художественной литературы награжден орденом Трудового Красного Знамени. Неизвестна реакция награжденного на данный указ, но известно, что В. Вересаев всегда был против каких либо наград за литературный труд. Известно, что он отказался от почетного звания академика. Даже все свои литературные труды до революции он издал за свой счёт.

Осенью 1941 года В. Вересаев заканчивает громадный научный труд – перевод двух поэм Гомера – «Илиада» и «Одиссея» – это свыше двадцати

восьми тысяч стихов. Он писал своему литературному секретарю В. М. Нольде: «Если перевод когда-нибудь дойдет до читателя. Он даст ему более точного Гомера сравнительно с устаревшим переводом Гнедича и насквозь фальшивым переводом Жуковского». Переводами В. Вересаева пользовались крупные учёные.

Государство вновь не забыло писателя. Постановлением Совета Народных комиссаров Союза ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1942 г.» Вересаеву «За многолетние выдающиеся достижения в области литературы и искусства присуждена Сталинская премия первой степени 100000 рублей».

Его предупредили, что будет объявление по радио о награждении, то есть сам награждённый не просил о награде, не толкался локтями среди претендентов, не строил козней и интриг среди коллег. В дневнике Вересаев написал: «Мучительно думал за что? Какую на старости лет мог совершить подлость, за которую меня наградил Сталин?» Тогда было принято благодарить за награду письменно, через газету. В. Вересаев молчал.

Выступил Серафимович. Он писал: «...жесткие времена мы пережили с Викентием Викентьевичем, когда при царизме нас топтали, наступали сапогами на горло, душили самое лучшие, самые чистые и молодые порывы». В ответ на это в своем дневнике В. Вересаев отметил: «Удивительно... когда это нас топтали... При всех цензурных рогатках можно было достаточно и проявить себя, – не то, что позже, где выход был только один, – честно молчать».

Вот эти последние слова «честно молчать» наводят на размышления: что бы мог написать В. Вересаев (при отсутствии цензуры) о советском обществе после романов «В тупике» и «Сёстры»?

В. Вересаев завершил свои большие работы и переводы, узнал о победе советского народа над фашистами и подвел черту своей жизни 3 июня 1945 года.

Так кто же был В. Вересаев по политическим убеждениям? На первом съезде советских писателей он был зарегистрирован как делегат с решающим голосом от московской писательской организации – беспартийный. Казалось бы, все ясно. Но сам В. Вересаев постоянно заявлял, что он марксист.

Давайте обратимся вновь к самому Вересаеву. Он был честный человек, он все говорил открыто. В его воспоминаниях есть очерк о В. Я. Брюсове, где он очередной раз утверждал: «Я марксист». Но какой?

Здесь он пишет: «Ценно в художнике то, в чём он стоит выше своей классовой позиции» – это хорошо. Ново. Дальше. Я говорил, что чем крупнее художник, тем менее характерен он как представитель своего класса». Повторяется! Дальше. «Все это, конечно, бесспорно и элементарно до

банальности, но в то время такие взгляды были потрясением самих основ якобы марксистского отношения к искусству». Оригинально! Так же оригинально В. Вересаев разъяснил свое понимание эпиграфа к «Анне Карениной», с чем Л. Н. Толстой не согласился (см.: В. Вересаев «Лев Толстой»).

Возможно, К. Маркс не согласился бы с вересаевским мнением о том, что художник стоит выше классовой позиции.

Что же получается?

К. Маркс, с его классовой теорией, вместе со всеми марксистами живет на первом этаже, а В. Вересаев живет на втором этаже, до которого Маркс еще не дорос. Это же отрицание одной из догм марксизма.

Отсюда вывод. В. Вересаев – не марксист. В. Вересаев – вересаевист, т. е. честный человек, свободный художник.

Тогда возникает ещё один вопрос.

За что так высоко награждало В. Вересаева советское руководство? По-видимому, представители этого руководства произведений В. Вересаева просто не читали.

Вопросы и задания

1. Идеиные искания юного писателя.
2. Интеллигент – основной герой его произведений.
3. Отражение русско-японской войны в творчестве писателя.
4. Революция и отношение писателя к ней («К жизни», «В тупике», «Сёстры»).
5. «Ценно в художнике то, в чём он стоит выше своей классовой

Литература

1. Телешов Н. Д. Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом. – Орджоникидзе, 1957, – с. 347–349.
2. Скиталец С. Г. Повести и рассказы. Воспоминания. – М.: Московский рабочий, 1960. – с. 438.
3. Переписка А. Н. Толстого: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1989.
4. Вересаев В. Сочинения: в 4 т. – М.: Правда, 1990. – т.1.
5. Ленин В. – ППС. – т. 3.
6. Вересаев В. Сочинения: в 4 т. – М.: Правда, 1985, т.1.
7. Ленин В. И. – ППС – т. 3, с.
8. Львов-Рогачевский. В. Вересаев // Вересаев В. Избранные произведения в 5 т, 1926. – т.1.
9. Соколов А. Г. История русской литературы XIX – начала XX века: Учебник для филол. спец. ун-тов, 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш, шк., 1984. – с. 50.

10. Большая Советская Энциклопедия. – М.: 1928. – т. 10.
11. Вересаев В. Воспоминания. – М.: Правда, 1982. – с. 139.
12. Ленин В. – ППС – т. 8.
13. Воспоминания о В. И. Ленине. – М.: Политиздат, 1979. – т. 1.
14. Вржосек С. Жизнь и творчество Вересаева. – Л.: Прибой, 1930.
15. Боцяновский В. Ф. Вересаев В. В. Критико–биографический этюд. – СПб, 1904.
16. Тэффи Н. А. Юмористические рассказы – М.: Худож. лит., 1990.
17. Абрамов А. С. У кремлевской стены. – М.: Политиздат, 1981.
18. Воспоминания о В. И. Ленине. – М.: Политиздат, 1985, – т. 3.
19. Фохт Бабушкин Ю. Летописец бурной эпохи //Вересаев В. В. Соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1985. – т.1. 59. Силенко А. Ф. Вересаев В. В. Критико–биографический очерк. – Тула, 1956.
20. Мясников А. Вересаев В. В. //Вересаев В. В. Соч.: в 4т. 0 М., 1948.
21. Прусакова И. Речь очевидца. В. Вересаев. «В тупике» // «Нева», 1994, № 11.
22. Андреев Л. Н. Верните Россию. – М.: Московский рабочий. 1994.
23. Переписка Л. Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит.. 1989. – т. 2.
24. Вересаев В. В тупике. Сестры: Романы. – М.: Кн. палата, 1990.
25. Лидин В. Г. Люди и встречи. – М.: Сов. Писатель, 1961.
26. Сергеев В. С. История Древней Греции. – М., 1948.
27. Античные гимны / Под ред. А. А. Тихо-Годи. – М.: изд–во МГУ, 1988.
28. Нольде В., Зайончковский Е. Лжи не будет // Вересаев В. В. В тупике. Сестры: Романы. М.: Кн. палата, 1990.
29. Вересаев В. Воспоминания. – М.: Правда. 1982.

Лекция 8
МАКСИМ ГОРЬКИЙ
(16/28.III.1868 – 18.VI.1936)

План:

1. Ранние рассказы писателя.
2. Роман «Фома Гордеев» и повесть «Трое».
3. Драматургия.
4. Роман «Мать».

Ранние рассказы писателя. Алексея Максимовича Пешкова – М.Горький – псевдоним, чье имя знакомо всем с детства. Долгие годы оно было символом советской литературы. Творчество и личность Горького подвергались в советской критике усиленной «лакировке», сначала его считали глашатаем свободы, буреизвестником революции. В 90-ые годы его стали называть «придворным писателем Сталина» и «певцом Гулага» (он посещал Беломоро-Балтийский канал, который якобы строили заключённые). Причина столь разных оценок коренится и в исторически меняющемся взгляде на Горького, но и в самой личности писателя. Горький был необычайно масштабной и одновременно очень сложной натурой, полной внутренних сомнений и противоречий. Всею своей личностью и творчеством он был связан с Россией, с революцией, в его судьбе отразилась и трагедия перерождения русской революции в период тоталитарного режима.

Родился он в 1868 в Нижнем Новгороде, отец умер от холеры, когда Алёше было 3 года, мать умерла, когда Алёше было 11 лет, детство прошло в доме деда (повесть «Детство»), особую роль в его детстве сыграла бабушка. Горький не получил систематического образования, он проучился в школе

два года, потом ушёл в «люди». Горький – пример писателя-самоучки, основным источником самообразования для него стали книги.

Первый его рассказ «Макар Чудра» был напечатан в 1892 году в тифлисской газете «Кавказ», а его первый сборник «Очерки и рассказы» вышел в 1898 году. Горький впоследствии очень часто переделывал, отделял свои ранние произведения. Рассказ «Старуха Изергиль» он редактировал 6 раз. Ранние произведения Горького можно разделить на романтико-фантастические, в основе которых лежат стилизованные легенды, сказки, мифы и предания; и романтико-реалистические, в которых отразились реальные впечатления и события жизни молодого писателя («Челкаш», «Коновалов», «Мальва», «Дед Архип и Ленька»).

Лекция 8

РОМАНЫ М. ГОРЬКОГО

План:

1. Роман «Дело Артамоновых
2. Роман «Фома Гордеев» и повесть «Трое».
3. Драматургия.
4. Роман «Мать».

Сочетание романтизма и реализма в ранних произведениях Горького – главная особенность его творческого метода. Уже будучи всемирно известным писателем, Горький назвал «Старуху Изергиль» своим лучшим рассказом, потому что в нем нашла воплощение его концепция человеческой личности. Горький был доволен его формой – прихотливостью и стройностью композиции. Начало рассказа – романтическое описание южного ночного пейзажа, молодых красивых мужчин и женщин – вводит читателя в сказочный мир легенд, которые рассказывает Старуха Изергиль. Первая легенда – о сыне земной женщины и орла – Ларре, вторая – о самоотверженном Данко. Построенные по принципу контраста, эти образы показывают две версии свободы, два разных способа жизни. В образе Ларры отразился индивидуализм и эгоистическое существование «сверхчеловека». Данко, отдавший свою жизнь за счастье людей, отражает другой полюс свободы. Между двумя контрастными легендами старуха Изергиль рассказывает историю собственной жизни, полную любви и страсти. Молодая Изергиль напоминает других романтических героинь молодого Горького – гордую цыганку Радугу («Макар Чудра») или свободолюбивую Мальву («Мальва»), к ним неприменимы общепринятые моральные нормы. Именно

Изергиль высказывает основную идею всего раннего творчества Горького: «В жизни, знаешь ли, всегда есть место подвигам».

Похожий героический образ дан в «Песне о Соколе». Здесь использован характерный для Горького исходный прием – в ответ на просьбу лирического героя рассказать ему сказку старик Рагим рассказывает песню, в которой отражено столкновение мещанской и героической жизненных позиций (образы Ужа и Сокола). «Безумству храбрых поем мы песню». Смелый Сокол – идеальный герой, образец для подражания. Через несколько лет Горький воспользовался найденной им сюжетной схемой в несколько плакатной «Песне о Буревестнике», обличающей мещанство: чайки, гагары, пингвин – напуганы приближающейся бурей. Горький любит сталкивать свободу и любовь, любовь которая сильнее смерти – «Девушка и Смерть», «Макар Чудра». Трагические ноты звучат в легенде о Лойко Зобаре и Радде. История любви Лойко и Радды заканчивается трагически, но величие и красота свободы чувств покоряет читателя, он прославляет непокорность человека перед волей другого человека и пленом собственной страсти.

Любимые герои раннего Горького – это люди, «выломившиеся» из своей среды, из привычного уклада жизни; босяки, странники, бродяги. Они чаще всего не ладят с законом, отрицают привычные моральные установки и социальные ограничения. Этим людям у Горького противопоставлен мир «хозяев», собственников, к которым Горький относил и крестьянство. Рассказ «Челкаш» построен на контрасте двух героев – безжалостный вор Челкаш противопоставлен, казалось бы, мягкому богобоязненному крестьянину Гавриле. Но в возникшем между ними остром психологическом конфликте выясняется суть каждого. Нарушающий социальные и моральные нормы, но свободолюбивый и независимый Челкаш оказывается выше жадного, трусливого, привязанного к земле Гаврилы, готового убить товарища из-за денег. Челкаш терпит поражение не тогда, когда камень Гаврилы раскраивает ему череп. Гаврила наносит свой удар словом, вершина конфликта – момент, когда Гаврила, одаренный деньгами, ошалевший от счастья, выбалтывает все, что у него на уме: «Ненужный на земле! Кому за него встать». После покушения на убийство в Гавриле сильнее всего страх перед Богом, нужнее всего прощение в смертном грехе. За этим возвращается он к раненому Челкашу. Внутреннее торжество Челкаша в том, что Гаврила берет деньги без «прощения», признает, что жажда денег в нем сильнее мук совести, страха перед Богом.

Роман «Фома Гордеев» и повесть «Трое». На рубеже веков Горький пишет роман «Фома Гордеев» и повесть «Трое». Имя героя – Фома Гордеев – имеет ключевое значение для характера героя. Фома – от имени апостола Фомы – Фома неверующий, Гордеев – фамилия с двумя символическими значениями. Здесь можно усмотреть намек на гордыню и на «гордиев узел»

проблем, выпавших на долю героя (разрубить узел он не смог). Это произведение построено как роман-хроника, герои действуют и меняются в соответствии с изменением исторических условий в России. Наибольшее внимание в романе уделено двум фигурам: Якову Маякину – охранителю старых порядков, и Фоме Гордееву, который отвернулся от своего класса, за что стал отщепенцем.

Маякин и Фома – противоборствующие герои. У одного из них все подчинено стремлению богатеть и властвовать. В основе его идеала лежит экономический принцип, ему он подчиняет все, в том числе жизнь близких ему людей. Его сын, «блудный сын» Тарас Маякин, быстро забыв свою былую оппозиционность, возвращается в дом с целью приумножить добытое отцом. Фома, наделенный совестью, выступает как обличитель хозяев жизни, возврат в отчий дом для него невозможен. Для молодого Гордеева характерно отсутствие ясного сознания, он не находит места в жизни. Он не приемлет житейских заповедей Маякина, его волнует унижение и нищета некоторых людей, но подобно другим героям Горького, он не понимает причин социального неравенства. Стихийное внутреннее бунтарство Гордеева окрашено в романтические тона, но Горький хотел развенчать романтику подобного типа. Интеллект Фомы невысок, а мечты хаотичны, он не способен на социальные обобщения. Фома терпит поражение не только потому, что против него ополчились купцы, но и потому, что сам он не созрел для социального протеста. Герой Горького не просто понимает, что так жить нельзя, но он от такой жизни отказывается. Маякин обладает ценными качествами: он умен, энергичен, бодр, на редкость красноречив, он человек своего класса, его энергия направлена на обогащение, накопление. Горький тонко и последовательно показывает классовую ограниченность и эгоизм Маякина, уродливый характер его «мудрости», которой он так гордится. Маякин – представитель буржуазии, которая уже осознала свою силу и рвется к власти. Философия Маякина сводится к прославлению рубля. Игнат Гордеев, отец Фомы, вышел из крестьянской среды и сохранил некоторые черты народного характера, он не ощущал себя хозяином своего дела. Мальчик Фома, воспитанный старой Анфисой, живет в мире сказок, мечтаний о легендарном городе Китеже, о чудесных царствах, где добро всегда побеждает зло. Но в этот мир грез очень скоро врывается реальная жизнь. Фома видит отношения отца с матросами, отношение социального неравенства ощущается даже в школе. Эти впечатления не сразу привели Фому к бунтарству. Фома духовно одинок, далек от народа, далек от передовой интеллигенции (с журналистом Ежовым у него не возникло контакта). Взаимоотношения Фомы Гордеева и Якова Маякина составляют основную сюжетную линию повести. Конфликт развивается постепенно, кульминация – облечение, с которым Фома Гордеев выступил на пароходе, но

купцы хорошо продумали ответ, они расправились с Фомой, в конце повести он духовно сломлен, царство маякиных превратило его в юродивого.

Драматургия. К драматургии Горький обращался на протяжении всего своего творчества. Особенно интенсивным в этом отношении был период с 1901 по 1906 годы – «Мещане», «На дне», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги». В центре этих пьес у Горького стоит то или иное жизненное явление, раскрываемое не через одного или двух героев, а в некоем человеческом множестве – поэтика названий его пьес, которая чаще всего держится не на имени героя, а на обозначении множественности – мещане, дачники, варвары и др. Такие названия пьес должны были, по замыслу автора, подчеркнуть массовость изображаемого явления. Понимание мещанства у Горького было весьма широким и выходило за пределы определенной характерности. В пьесе «Мещане» (1902) действие в значительной степени организуется семейным конфликтом, конфликтом отцов и детей. Под одной крышей, в доме Бессеменовых идет война всех со всеми. Бессеменов-старший, Василий Васильевич, сражается с детьми – Петром, Татьяной и приемным сыном Нилом, с их девушками, Еленой и Полей. Василий Васильевич, старший в доме и главный в городе, пытается навязать всем свое представление о правильной жизни, что подтверждает мнение Горького, что мещане это те, кто знает, как жить, они уверены, что живут правильно. Младшие не хотят жить, как отцы. Но при развитии действия становится ясно, что обнаруживается конфликт и между детьми – Петр и Татьяна, тоже со временем станут жить как старшие, с которыми они связаны и по крови, и по духу. Развитие конфликта связано с образом Нила, он уходит из дома, очень важны его мысли о том, что хозяин жизни тот, кто трудится.

Пьеса Горького «На дне» (1902) признана во всем мире лучшим творением Горького-драматурга. В пьесе нет главного героя, каждое из действующих лиц важно для понимания общего смысла и пьесы, каждое лицо несет свою, отличную от других, «правду», Горького – человека и писателя – всю жизнь мучила неразрешимость антитезы – «правда-ложь», он считал, что людям нужна правда, возбуждающая доверие человека к разуму. Сопоставление двух «правд» – той, которая обухом бьет человека по голове, и той, которая стимулирует его творческую энергию. Такие персонажи, как Барон, Клещ, Пепел, Бубнов являются носителями удручающей «правды», то представления писателя об истине вложены в известный монолог Сатина. В пьесе «На дне» особенно звучит тема подвала, ямы, как символа угнетенного, униженного человеческого существования. Герои Горького должны были осуществить сложный и мучительный акт воскресения своей души. Неслучайно описание ночлежки в пьесе – это подвал, похожий на пещеру с гробницей Христа. Здесь, в подвале, человек оказался выброшенным из

обычной жизни, лишен имущества, общественного положения, зачастую даже имени – у многих клички – Барон, Актер, Квашня, Татарин и т.д., но Горький хочет показать, что эти «бывшие» люди еще сохранили в себе живую душу, они еще не потеряны для будущего «воскресения». Эту мысль выражает Лука: «Есть – люди, а есть – иные – человеки» – человеки, это те, которые имеют душу, способные взрастить новые всходы, а категория «люди» – уже никогда не станут «человеками». Наибольшие противоречия критики и читатели нашли в образе Луки, старец получился «загадочным» и противоречивым, некоторые считали Луку положительным героем, Горький неоднократно пытался развенчать старца. Даже имя Лука – многозначно, это евангелист Лука, праведник, но это и от лукавого (Сатаны).

Горький поставил вопрос о двух видах гуманизма: гуманизма, призывающего к состраданию и жалости по отношению к человеку с целью утешить и как-то примирить его с несправедливостью жизни, и гуманизма, восстающего против этой несправедливости, во имя неоспоримых прав человека быть Человеком. Горький не мог создать в пьесе социального антагониста Луке, в пьесе им стал Сатин, который противник утешительства и верит, что человека надо уважать, а не жалеть.

В пьесе «На дне» (первоначальное название «Без солнца», «На дне жизни») заключено много острых проблем, во многом сохранившим свою важность сегодня (как сохранить человеческое достоинство в безчеловеческих условиях). Разрешить спор о том, что важнее, что нужнее, помогает образ Актера. Он единственный, кто проходит путь возрождения. Актер, опустившийся, спившийся, кажется, забывший свое актерское имя, и стихи, вспоминает и имя – Сверчков-Заволжский, и стихи, в которых «вся душа». Другие герои если и претерпевают какие-то изменения, то в силу обстоятельств, а не по своей воле. В ходе обычной перебранки Сатин «прорычит», что «дважды убить нельзя», а Актер искренне удивится – «Почему нельзя?». В конце концов он будет убит дважды: сначала духовно Сатиным, а потом отважится на самоубийство. Актер произносит слова, важные для осмысления сюжетных линий всех персонажей: «Талант – вот что нужно герою», а талант – это вера в себя, в свою силу. В конце пьесы в каждом из героев пробуждается вера в себя, каждому дается надежда на выход из подвала, со дна жизни.

Сатин и Актер – два героя, они меряются умом, талантом, даже гордыней. Оба образованные люди, но Сатин – игрок, фигляр, ироник, не желающий открывать своего истинного лица. Актер, наоборот, живо переживает все, о чем говорит: у одного разрушительная миссия, у другого – созидательная.

Другое интересное и видимое противопоставление – Лука и Сатин, со своей гордыней и безверием (даже их фамилии сходны с сатаной). Лука и Сатин, кажется, говорят об одном, но Лука учит жить среди людей, а Сатин

стремится к идеалу, к абсолюту. Прекрасные идеи и слова Сатина несовместимы с реальной жизнью. На гибель Актера Сатин реагирует не по-христиански, не сострадает, а скорее как сверхчеловек, по-нищшеански – «Испортил песню, дурак!» В пьесе прозвучали три песни. Одну поет Лука, входя в ночлежку («пути-дороги не видать»), другую Алёшка («похоронный марш»), третья – известная тюремная песня «Солнце всходит и заходит». Актер обрывает именно последнюю. Тем самым слова Сатина несут двойной смысл – жизнь могла бы быть как песня, а Актер обрывает ее, но, согласно песне, жизнь – это тюрьма, и Актер уходит из нее.

Роман «Мать». Впервые миропонимание Горького в период первой революции 1905 года отразилось в романе «Мать» (1906). В качестве новой силы, обновляющей общество, показан русский пролетариат в образах Павла Власова, Андрея Находки, Пелагеи Ниловны, Матери, заглавной фигуры романа. По замыслу автора, символ материнства должен был освятить дело революции. Если Мать приняла дело революции, значит их цели освобождения людей отвечают связям – сын и мать. Известная прямолинейность идейного замысла романа, который сам автор позднее признавал «скучным и длинным», компенсируется интересным образом Матери. К сожалению, именно этот роман был признан советской критикой эталонным, основой социалистического реализма. Конечно, это не самый лучший роман писателя, но нельзя и недооценивать его влияния.

Вопросы задания:

1. Образ Алёши.
2. Человек «дна» в произведениях В. Короленко и М. Горького.
3. Среда обитания, быт и обычаи босяков, отношение к ним обывателей (повесть В. Короленко «В дурном обществе» и рассказы М. Горького «Челкаш», «Коновалов», «Бывшие люди» и др.).
4. Наиболее яркие характеры проблематических натур и «бывших» людей, «униженные и оскорблённые», смирившиеся со своею участью и сохранившие в себе достоинство человека (повесть В. Короленко «В дурном обществе» и рассказы Горького «Челкаш», «Коновалов», «Бывшие люди» и др.).
5. Выбор объекта изображения, отношение М. Горького к происходящему, влияние на него В. Короленко (повесть В. Короленко «В дурном обществе» и рассказы М. Горького «Челкаш», «Коновалов», «Бывшие люди» и др.).
6. Приёмы создания образа рассказчика в повести В. Короленко «В дурном обществе» и рассказах М. Горького «Челкаш», «Коновалов», «Бывшие люди» и др.
7. Народ и революция, мещанство и революция.

8. Роман «Дело Артомоновых». Своеобразие создания образов представителей нового сословия в России.

9. «Жизнь Клим Самгина» как итог длительных раздумий писателя над судьбами России.

10. Спор о «новом» Горьком.

Литература

1. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2002..
2. Бабичева Ю.В. История русской литературы. Л., 1988, т. 4.
3. История русской литературы конца XIX – начала XX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Муратовой. М.-Л., 1963.
4. Волков А.А. История русской литературы XX века. Дооктябрьский период. М., 1966.

А.И.Куприн родился в Пензенской губернии, отец рано умер, мать с детьми поселились в Московском вдовьем доме. Судьба Куприна – сиротский пансион, военная гимназия, кадетский корпус, военное училище, служба в полку – этот путь отражён в автобиографической прозе – «Кадеты», «Поединок», «Юнкера» и др. Разрыв с армией был предсказуем, подённая работа в газетах, в журналах, первые сборники рассказов «Миниатюры», «Киевские типы». Куприн близко общался с Горьким, был участником телешовских сред, публиковался в сборниках издательства «Знание».

Ранние произведения Куприна. Тематика большинства произведений – трудный быт городских низов, офицеров, крестьян – его занимает тема социального неравенства. простые люди всегда благородны, бескорыстны, душевны, они часто противопоставлены хамству, жадности, черствости людей из «общества». Часто герои его произведений переживают момент прозрения, момент истины. Этот момент прозрения связан с нравственным перерождением или со смертью героя. Повествование у Куприна отличается особой сердечностью, проникновенностью, часто автор не только свидетель, но и участник событий, часто использует прием «рассказ в рассказе». Куприн всегда пишет о виденном, но он умеет это виденное и обобщать, его рассказы нередко приобретают жанровые черты аллегории, притчи. Ранние произведения Куприна – это не только маленькие рассказы, но и повести «Молох» (1896), «Олеся» (1898).

Молох – кровожадный бог древности, а в повести «Молох» – это завод, его владелец, система эксплуатации. Самое страшное не в том, что завод пожирает жизни, а то, что он растлевает души, убивает справедливость,

красоту, любовь. Герой – инженер Бобров – понимает всю роль завода, он интеллигент-правдоискатель. Герой не принимает действительность, но и не действует, его отличает душевная дряблость. Куприн стремится проникнуть в глубины сознания своего героя, пытается проследить истоки раздвоения его личности, кульминация – это сцена, когда у инженера Боброва возникает стихийное стремление взорвать заводские котлы. В повести представлен и человек «Молох» – это миллионер Квашнин, чей образ уродливо гиперболизирован: он огромный, неправдоподобно толстый и огненно-рыжий, он похож на «японского идола грубой работы». Все вместе это – Молох, который пожирает людей и физически и духовно.

«Олеся» – поэтическое сказание о кратком счастье истинной любви, о светлом празднике, который не всегда выпадает в жизни человека. Красавица Олеся и её бабка, древняя Мануйлиха – колдунья-отшельница, живут в глухом лесу по своим законам. Катастрофа наступила, как только их микромир соприкоснулся с большим миром – властью, церковью, крестьянами. Олеся – дитя природы, но крестьянский мир ей враждебен, бедные колдуньи предчувствуют недоброе, но не могут предотвратить неизбежное. Герой повести – Иван Тимофеевич – начинающий писатель, на полгода отправляется в Полесье, чтобы лучше узнать жизнь. Повесть заканчивается трагически, но не только потому, что крестьяне наделены жестоким религиозным фанатизмом, но и потому, что герой не противостоит обстоятельствам, он типичный тип русского интеллигента с его безволием (он хочет жениться на Олесе, но она боится церкви; когда она пошла в церковь, крестьяне её выгнали, избили, она произнесла проклятие, в селе прошёл град, побил все посевы, Олеся и её бабушка убежали из своей избушки, герой никогда её больше не встречал).

В «Олесе» и характеры героев, и их любовь автор показывает с разных точек зрения, как бы через систему зеркал: с точки зрения села, с точки зрения рассказчика, героини, Мануйлихи и даже «леса». Любовь героев вписана в сказочный мир леса, и она сама становится сказкой.

И в других рассказах, например, в «Гранатовом браслете» автор использует тот же прием зеркального отражения. Здесь в «зеркала» отражаются разные представления о любви вообще и о безответной любви Желткова. Сюжет и здесь организован таким образом, что герои оказываются разлучены силой обстоятельств, разным социальным положением (она – замужняя женщина из высшего общества, он – простой телеграфист, не имеющий никаких шансов на взаимность). Внешняя канва сюжета мелодраматична. Но философскую глубину произведению сообщает музыкальная тема – вторая соната Бетховена. В финале рассказа героиня слушает как раз это произведение Бетховена, и ее внутренний монолог о

любви звучит как стихотворение в прозе, вторит музыке, это сбываются «пророчества» телеграфиста.

Повесть «Суламифь» – не просто библейская история о любви бедной девушки из виноградника и царя Соломона. Эпиграф к повести – прямая цитата из «Песни Песней царя Соломона», уже в нем обозначен конфликт, в повести две сюжетные линии, даже имена героев символичны: Соломон – мирный, Суламифь – мир. Любовь – главный акцент в произведении. В «Песне Песней» нет гибели героини – трагический сюжет создан самим Куприным. В повести стилизация Библии, автор использовал часто встречающийся прием, он перенес любовные страсти в далекую историю, рассказав старую историю любви, поэтизировал настоящее. Многие современники Куприна не приняли перехода писателя от русского бытописания к восточной экзотике. «Суламифь» расценивалась как уход от острой социальной проблематики. «Гранатовый браслет», «Суламифь» – скрытая полемика с беллетристикой начала века, весьма вольно освещавшей вопросы пола (Арцыбашев).

Лекция 6

АРМЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ А. КУПРИНА

План:

1. Рассказы писателя.
2. Повесть «Поединок».
3. Система образов.

Повесть «Поединок». Все эти повести принесли Куприну известность, но фигурой первой величины его сделал «Поединок» – повесть о царской армии, над которой он работал несколько лет. Повесть опубликована целиком в шестом номере «Сборника товарищества «Знание» (в мае 1905), и была посвящена М.Горькому. В повести изображена жизнь русских военных в маленьком городке. Куприн считал эту повесть своим поединком с царской армией. В повести много персонажей, это и офицеры, и их жены, и солдаты. Главные герои хотят устоять против все уничтожающей армейской среды – Ромашов, Назанский, Шурочка, жена офицера Николаева. Основное внимание уделяется внутреннему миру персонажей, поединку в душе молодого человека, который не вписывается в офицерскую среду. Подпоручик Ромашов не обладает сильным волевым характером, нередко идет на копромиссы. Ромашов долго живет под маской романтика, он как бы видит себя со стороны, комментирует происходящее, он долго не противопоставляет себя окружающим. Однако в какой-то момент происходит срыв, его вызывают в офицерское собрание, затем следует дуэль и смерть Ромашова.

Образ Ромашова в значительной мере автобиографичен. Долгие размышления приводят Ромашова к переосмыслению жизненной позиции, у него даже просыпается жалость к забитому солдату Хлебникову. Ромашов производит полный пересмотр ценностей и военной системы и всего буржуазного общества в целом. В повести Ромашов противопоставлен Назанскому, чья философия представляет вольное изложение теории сверхчеловека. Шуру, возлюбленную Ромашова, автор наделяет острым умом, сильным характером. У Ромашова и Шуры одни и те же мысли, схоже восприятие жизни, но у них разное отношение к возможности изменения этой серой жизни. Шура готова за спасение от этой жизни заплатить любую цену, она даже уговаривает Ромашова пойти на дуэль. Шура идет к своей цели, попирая нормы морали. Назанский сочувствует Ромашову, осуждает гарнизонные порядки, но ничем не может ему помочь.

В «Поединке» Куприн вновь использует зеркальные сюжетные линии – Ромашов-Назанский, Ромашов и солдат Хлебников. Мягкий, интеллигентный Ромашов втянут Шурочкой в поединок, ведущий его к физической гибели.

Во многих произведениях – «Прапорщик армейский», «В казарме», «На переломе (Кадеты)», «Ночная смена», «Поход» и др. – Куприн показал прекрасное знание армейской жизни, часто все произведение посвящено изображению армейского быта, показана психология солдата-крестьянина, оторванного от трудовой жизни, ощущается вся тяжесть царской службы. Куприн показал русскому читателю малоизвестную ему область жизни, показал психологию огромной массы людей. Все эти повести Куприна получали неадекватную оценку, часто его упрекали, что он показывает только негативную сторону армейской жизни, даже видели в них революционную пропаганду.

Куприн сам был недоволен окончанием «Поединка», он скомкал концовку, дал только протокол о дуэли, писатель торопился, надо было закончить ее для публикации, автор даже хотел переписать концовку. Этой повестью Куприн определил отрицательное отношение к армии и флоту в преддверии русско-японской войны, в какой-то мере объясняет неготовность России к войне. Как продолжение «Поединка» он задумал роман «Нищие» – о скитаниях молодого офицера по Руси после выхода в отставку, но замысел не был осуществлен.

Произведения пред- и пореволюционного периода. В 10-е годы XX века Куприн – признанный мастер литературы. Особые черты его творчества – жизнелюбие, приверженность к реалистической манере письма и вместе с тем тяготение к романтике, простым людям, рыбакам, отразились в цикле очерков – «Листригоны». Писатель в эти годы ищет нового героя, но ясно, что у него слабеет интерес к быту, он пишет фантастическую повесть – «Звезда Соломона» (1917), герой которой мелкий чиновник по фамилии Цвет

волей случая приобретает власть осуществлять все свои желания. Цвет прошел испытание властью, богатством, но ничто не привлекает его. Когда он смог читать мысли людей, то испугался и отказался от своего дара.

Империалистическую войну 1914 года Куприн приветствовал восторженно, даже хотел принять участие в военных действиях, но по состоянию здоровья его не взяли в армию. Он долгие годы жил под Петербургом, в маленьком домике в Гатчине. Февральская революция вызвала негативное отношение, он видит потерю веры у людей, распад армии, убийство офицеров, страшную разруху. Писатель резко полемизирует с большевиками, считает их пораженцами. Он пытается сохранить нейтралитет, известен факт, что писатель написал статью в защиту великого князя Михаила Александровича (князь был расстрелян, а Куприн арестован органами ВЧКа). Вначале Куприн делает некоторые шаги к сближению с советской властью, известен эпизод с попыткой издать газету «Земля», он встретился с Лениным. Ответа он не получил, пришлось вернуться в Гатчину, в это время началось наступление Добровольческой армии, с ними Куприн эмигрировал в Финляндию, где жил около года, потом перебрался в Париж. Свою жизнь «под большевиками» он описал в повести «Купол св. Исаакия Долматского», это хронологическая запись событий, в нее включены отдельные факты из записной книжки писателя.

Произведения Куприна эмигрантского периода отличаются от его дореволюционных, в них ощущается ностальгический характер, грустный взгляд в прошлое. Находясь в разлуке с родиной, он нашел слова любви и признательности к России. Критики отмечают, что в этот период он превратился в «бытовика», он стал романтизировать старый быт, видит в нем прелесть русской жизни.

В 20–30 годы он пишет очень много и на разные темы: и о своей военной юности, и о жизни эмигрантов, и о любви. В повести «Колесо времени» действие происходит в портовом городе Марселе, герой русский инженер – Михаил, «Мишика», как его называет француженка Мария. Но гимн любви обрывается очень быстро. Когда любовь уходит, то уходит и героиня, она не понимает «русское ковыряние в чужой жизни». Чувства героев в повести более современные; чувства, присущие людям 19 века, остались в прошлом.

Все писатели, оказавшись на чужбине, пишут автобиографические произведения – Куприн создает большой роман «Юнкера», в котором с буквальной точностью изображаются реальные люди и факты молодости. В центре образ юнкера Александрова, он человек одаренный, пишет стихи, увлекается живописью, видит прекрасное в жизни. В эмиграции Куприн написал очень много рассказов и повестей – на наш взгляд наиболее значительный – роман «Жанета».

Известный критик Глеб Струве считает, что «как бы не оценило потомство Куприна, его будут судить по его дореволюционным произведениям», но публикации последних лет позволяют не согласиться с таким выводом. Можно надеяться, что в связи с изданием ранее неопубликованных произведений Куприна произойдет включение их в общий контекст творчества писателя, которое будет оценено во всей многогранности.

Вопросы и задания:

1. Тема любви в творчестве А. Куприна.
2. Образ Олеси в одноимённой повести А.Куприна.
3. Развитие традиций классической литературы в повестях А. Куприна «Олеся», «Поединок».
4. Отражение А. Куприным армейской жизни в ранних рассказах («Дознание», «Ночлег», «Поход», «Куст сирени»).
5. Жизненные истоки военной темы в творчестве А. Куприна и история создания «Поединка».
6. Изображение офицеров и солдатской массы (бессмысленная муштра, забытые солдаты, жестокие армейские порядки, пошлая среда провинциального офицерства и полковых дам).
7. Идеи Ю. Ромашова в повести А. Куприна «Поединок».
8. А. Куприн как ученик и последователь А. Чехова.

Литература

1. Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Под ред. Н. Крук и Н. Крутиковой. Л.,1986.
2. Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Под ред. Л. Ульрих. Ташкент , 1970.
3. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2002..
4. Бабичева Ю.В. История русской литературы. Л.,1988, т.4.
5. История русской литературы конца XIX – начала XX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Муратовой. М.-Л.,1963.
6. Волков А.А. История русской литературы XX века. Дооктябрьский период. М.,1966.
7. Русская литература 1890–1910 гг. Ред. Венгеров С.А. М., 2004.
8. Кулешов Ф. И. Лекции по истории русской литературы конца XIX – начала XX века. Части 1, 2. Минск, 1976, 1980.
9. Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна (1888–1907).Минск , 1983.

10. Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна (1907–1938). Минск, 1987.
11. Чуковский К.И. И. Куприн. Собр.соч. В 6 т.т. М.,1980.

Лекция 5
МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И МОДЕРНИЗМОМ:
ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН
(10/22.X.1870 – 8.XI.1953)

План:

1. Раннее творчество.
2. Бунин и Горький.
3. «Деревня». Новый тип повествования.
4. Национальная самокритика.
5. Восток в творчестве Бунина. «Братья».
6. Рассказ «Господин из Сан-Франциско».
7. Книга-дневник «Окаянные дни».
8. Роман «Жизнь Арсеньева» – энциклопедия русской жизни конца XIX века.
9. Завершение национальной самокритики.
10. Бунинская концепция любви.
11. Цикл «Тёмные аллеи». «Чистый понедельник».
12. «Чистый понедельник». Новое в художественном постижении русского национального характера.
13. Последние годы.

Творческая жизнь Ивана Бунина, первого в нашей стране Нобелевского лауреата, гордости русской литературы XX в., рассечена мечом революции на две равные части: тридцать три года на родине (его первое стихотворение появилось в печати в 1887 г.) и столько же – в вынужденной эмиграции.

ции. ...Как горько было сердцу молодому, Когда я уходил с отцовского двора, Сказать прости родному дому! У зверя есть нора, у птицы есть гнездо. Как бьётся сердце горестно и громко, /Когда вхожу, крестясь, в чужой, наёмный дом /С своей уж ветхою котомкой! («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора».

Во Франции он тосковал по России: «Талант талантом, но всякая сосенка своему бору шумит. Где мой бор? С кем и кому мне шуметь?» – слова из его записной книжки 1926 г. Оказавшийся провидцем в отношении большевистской диктатуры, страстный ее обличитель, он, как и большинство русских людей за рубежом, в годы Второй мировой войны был мыслью вместе с Россией. В отличие от тех, кто связывал с Гитлером надежды на падение большевистского строя, Бунин 1 июля 1941 г. записывал в своем дневнике: «Не запомню такой тупой, тяжкой, гадливой тоски, которая меня давит весь день. Вспомнилась весна 19 года, Одесса, большевики – очень похоже на то, что тогда давило ... Страшные бои русских и немцев ..., Да, опять окаянные дни...»

Раннее творчество. И.А.Бунин родился в Воронеже, в дворянской семье, жил на хуторе, потом в городке Елец, учился в гимназии. Лишь с 19 лет Бунин стал жить в городе, в Орле. Здесь, в Орле выходит и первая его книга – «Стихотворения» (1891). В 1895 году Бунин впервые попадает в столицы – Москву и Петербург. С самого начала обнаруживается двуединый характер его дарования, всю жизнь поэзия перемежается рассказами и повестями. В стихах Бунин предстает как поэт, твердо ориентирующийся на традиции классической русской поэзии, хотя в этот период в русской поэзии господствует модернизм, с ориентацией на обновление и тематики и художественных приемов. Его стихи почти всегда пейзажны, он по-своему видит и описывает русскую природу, его пейзаж всегда насыщен реальными, бытовыми деталями. Его стихи отличает и психологизм – он умеет связать состояние природы с человеческим настроением. Иногда стихотворение – это целый роман:

Вчера ты была у меня.
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненасытного дня
Ты мне стала казаться женой.
Что ж прощай! Как-нибудь до
весны

Проживу и один – без жены...
Мне крикнуть хотелось вслед:
«Воротись, я сроднился с тобой».
Но для женщины прошлого нет.
Разлюбила – и стал ей чужой.

Темы стихов Бунина в сборнике «Листопад» (1901) почти всегда связаны с повседневностью, в них отдельные бытовые детали («сор, клочки конверта», следы отъезда), но нет долгих описаний, поэт всегда краток. Бунин очень быстро выдвинулся в первые ряды как прозаик. В его прозе часто ощущается лирическое и философское начало.

Преобладающий мотив его рассказов 90-х годов – тяжелая судьба крестьян, мелкопоместных дворян, трудовой интеллигенции, но во всех этих рассказах нет новых героев, как у Горького; тематика бунинских

произведений не нова, но обновление происходит внутри привычных тем. У Бунина нет жесткой, беспощадной критики, все рассказы смягчены лирическим настроением. С начала XX века Бунин активно сотрудничает с горьковским издательством «Знание». особенно любимый жанр Бунина-прозаика в эту пору – лирическая миниатюра, часто бессюжетная («Над городом» – подростки с колокольни видят лазурь да степь, людей с их проблемами – нет в рассказе). Все эти особенности раннего Бунина – отчуждение от идеологий своего времени, акцент на созерцательно-философский взгляд на жизнь, повышенный лиризм представляют особое качество реализма – неореализм. Наиболее характерный пример – «Антоновские яблоки», они по-разному расценивались современниками. Сюжет очень прост – воспевание жизни в деревне, поэтизация, любование дворянской жизнью. Герой рассказа – природа, она показана и прямо и опосредованно, отношения людей раскрываются не во взаимоотношениях друг с другом, а в отношении к природе. Это бессюжетная лирическая проза: описание охоты, осень, уборка урожая, запах яблок (известно 6 редакций этого рассказа). Горький высоко ценил творчество Бунина, он умел точно определить его особенности: «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки», да! Но они пахнут отнюдь не демократично!»

Талант Бунина, его мастерство, филигранное и отточенное, проявились уже в его ранней прозе. Наряду с реалистически достоверными описаниями быта пореформенной России, мастерством диалогов, жанровыми сценами и запоминающимися типажам: Танька и Павел Антонович («Танька»), Капитон Иванович («На хуторе»), мужики из голодающей губернии («На чужой окраине»), вынужденные переселенцы («На край света»), – Бунин обращается и к лирической прозе. Его «Антоновские яблоки» (1900) – камертон к прозе зрелого Бунина. Во вступлении (позже оно было автором снято) Бунин рассказал о поводе к написанию рассказа: городская жизнь, осенняя слякоть и на этом фоне – полученный рассказчиком подарок – яблоки, аромат которых будит воспоминания о прошлом, о том, как десять лет назад он жил в поместье, славящемся антоновкой, как пришла к нему первая любовь (этот факт зафиксирован в письме к Варваре Пашенко). И хотя о любовных переживаниях в рассказе речь не идет, сама обостренность восприятия окружающего рассказчиком обусловлена ими.

«Антоновские яблоки» были восприняты как сочувственная эпитафия уходящему дворянскому быту. То, что он действительно уходит, писатель понимал. В первой редакции рассказа он писал: «Да разве могла эта сентиментальная жизнь, равно как и беспутное существование с охотами, с кутежами и пирами, не погибнуть при первом столкновении с новой жизнью». Для современного читателя «Антоновские яблоки» – это не только и, быть может, не столько идиллия помещичьего быта, сколько идеализация сельской

жизни вообще, с ее близостью природе, дарящей человеку радость бытия. Читателей, даже не разделяющих бунинской ностальгии по ушедшим временам, покорило подлинное мастерство, прежде всего в пейзажных картинах, заставляющих вспоминать о традициях Тургенева, Чехова. Близость Бунина к русской классике объясняется не влияниями и заимствованиями, а столь глубоким знанием ее, при котором она становилась для писателя органической частью бытия. Впечатления от самой жизни и литературы преломялись в сложном, часто на уровне подсознания, творческом процессе. Вместе с тем Бунин, с большим пиететом относившийся к классике, отрицал прямое и непосредственное воздействие на него тех или иных описаний. Уже на склоне лет, в 1948 г., он писал П. Бицilli по поводу близости описаний грозы в «Жизни Арсеньева» и «Страшной мести» Гоголя: «Что до совпадений в описаниях гроз, то думаю, что тут далеко не всегда влияние одного писателя на другого, а просто общность впечатлений от грома и молний – одинаковость их». Нельзя забывать и о том, что классические традиции, которые Бунин наследовал и стремился сохранить, воспринимались им через призму сложного переходного времени, в котором он жил. В «Антоновских яблоках» заметно характерное для писательской манеры Бунина обилие подробностей, переданных художественной деталью. Она раскрывает ощущение красоты и чистоты жизни, близкой природе, которое в конце рассказа выливается в лирический монолог, полный жизнелюбия и жизнеутверждения. Деталь у Бунина обычно обнаруживает авторский взгляд на мир, острую художественную наблюдательность и свойственную Бунину утонченность видения: «А черное небо чертят огненными полосками падающие звезды. Долго глядишь в его темно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами. Тогда встрепенешься и, пряча руки в рукава, быстро побежишь по аллее к дому... Как холодно, росисто, и как хорошо жить на свете!» Так закладывалась одна из важнейших составляющих прозы Бунина – ее глубокий лиризм, когда на первый план выходит не эпическое начало, а единый лирический монолог с устойчивыми образами-символами. Критика не раз отмечала, что природа в концепции Бунина – активное, действенное начало, властно вторгающееся в бытие человека, определяющее его взгляды на жизнь, его действия и поступки.

Проявилась в рассказе и другая особенность писательской манеры Бунина – равнодушие к сюжетостроению. В его рассказах часто не происходит никаких событий, не возникают конфликты (или о них сообщается исподволь, пунктиром). Наконец, в «Антоновских яблоках» проявилось то своеобразие прозаика, которое Ю. Мальцев определил как предвосхищение поздней «феноменологической» прозы Бунина. Прошлое дворянской усадьбы дается как феномен памяти, хотя оно и не обрело еще того ярко выраженного субъективно-интенционального характера, как в позднем романе «Жизнь Арсеньева». Память всегда трансцендентна; в ней, по мнению критика, проявляется

надвременное естество человека, очищенное от всего случайного и обретающее обобщенный характер.

Кроме того, в «Антоновских яблоках» очень «точно и тонко выверена дистанция по отношению к изображаемому, когда восприятие ушедшего еще полно остроты и отчетливости, и в то же время уже чуть затуманено дымкой минувшего – ведь на всем лежит легкий флер грусти, утонченности и той особенной чувственной неги, которую сообщает впечатлениям всматривающаяся вдаль память»⁴. Так, в рассказе «Роза Иерихона» Бунин писал: «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого – и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный знак». Весь последующий путь Бунина, как будет показано ниже, станет поисками выражения того потока жизни, который восхищал, мучил, гипнотизировал писателя, представал в калейдоскопе вспоминающихся мелочей жизни, которые тем не менее рождали глубокие философские обобщения. Реализм писателя обогащается импрессионистическим видением, выраженным и в цветовых пятнах осеннего сада, и в неожиданности сравнений, передающих остроту чувственного восприятия предметов и явлений не только в цвете, но и в запахе, и вкусе. По свидетельству И. Одоевцевой, «Бунин всегда наслаждался каждым, даже мимолетным, общением с природой и все замечал: каждый порыв ветра, прозрачность воздуха, надвигающуюся грозу, перемену освещения – все регистрировалось им мгновенно, волновало и радовало»⁶. А как заметил Ф. Степун, бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие. В рассказе «Сосны» (1901) импрессионистичность словесной пейзажной живописи выражена особенно ярко: «...У избы, около окошечка, светлым облаком кружится снежная пыль». Огонек освещает ее снизу, из сугроба; если вся просека в голубой тени – солнце еще за лесом, то в колеях санного следа «тень совершенно синяя». Динамика смены цветов, отражающая эмоциональность повествователя, придает бунинским пейзажам внутреннее движение. И не только в прозе природа запечатлена в отдельных неповторимых моментах. В анализе бунинской поэзии разных лет – от откликов Набокова до современных филологических штудий – даже без привлечения термина *импрессионизм* демонстрируется особенность бунинских «перечислений»: «Мальчишка-негр в турецкой грязной фреске висит в бадье, по борту, красит бак, – и от воды на свежий красный лак зеркальные восходят арабески». И все это свидетельствует о расширении антропоцентрической (связанной только с героями) модели мира до антропо-космической. «Бунин никогда не подходил к описанию человека иначе, чем к описанию всего остального... В этом характерном для большинства бунинских вещей растворении человека в природно-космическом бытии таится... то особое очарование, которым дышит его описание природы»⁷.

Бунин и Горький

Еще в 1897 г. Бунин познакомился и подружился с Н. Телешовым, и демократическая направленность старой «Среды» безусловно влияла на Бунина. В 1889–1900 гг. он, несмотря на противоположность идеологической и эстетической ориентаций, довольно близко сходится с Горьким. Уже в апреле 1899 г. Горький приглашает Бунина сотрудничать в марксистском журнале «Жизнь». «В «Жизни» марксисты не столь жестокие», – писал он, очевидно, зная отрицательное отношение Бунина к политической борьбе. В «Жизни» были опубликованы бунинские «Антоновские яблоки» и поэма «Листопад» с посвящением Горькому. Журнал был закрыт летом 1901 г. (этому предшествовал арест Горького), но авторский коллектив «Жизни» продолжал творческое общение благодаря телешовским «средам», достаточно нейтральным по отношению к политическим схваткам.

В 1904 г. Бунин передает свои произведения в горьковское «Знание». Ю. Мальцев в монографии «Иван Бунин» резко категоричен в своих суждениях: то, что Бунин оказался в «Знании», по его мнению, скучном и сером, он назвал «странным парадоксом его судьбы» 8. Однако, печатаясь в «Шиповнике», Бунин отказался передать ему остальные тома своего собрания сочинений и по-прежнему вплоть до 1912 г. сотрудничал в «Знании». Именно в этот период Горький, хотя и на короткое время, дружески сближается с Буниным, приехавшим к нему на Капри. В атмосфере дружбы у Бунина рождается замысел, о котором он пишет Горькому: «Вернулся к тому, к чему Вы советовали, к повести о деревне...»

Своеобразие бунинского реализма, его новизна еще не прояснились столь отчетливо, как теперь, спустя столетие. Тогда было главным то, что Бунин сам четко причислил себя к лагерю реалистов, вопреки художественной практике модернизма, и в этом плане он был вполне «знаньевцем». В октябре 1901 г., после встречи с Горьким, Бунин предложил Пятницкому первый том рассказов, подчеркнув, что ему «хочется иметь дело именно со «Знанием». В конечном итоге, к весне 1902 г. вопрос решился положительно, хотя Горького и одолевали сомнения, следует ли издательству ставить свою метку на произведениях писателей, индифферентных в отношении политики. В 1906 г. в серии «Детская библиотека» при непосредственном участии Горького вышла книжка Бунина «Стихотворения» и тогда же очередной третий том его сочинений – «Стихотворения 1903–1906 гг.». По-прежнему далекий от революционных событий, Бунин тем не менее поэтизирует борьбу и бесстрашие, отвергает рабское смирение («Герой врагу достойный дал отпор, Но сам погиб, сгорел в неравной схватке»). И позже «Знание» продолжало выпускать тома сочинений Бунина, его стихотворения, перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло (именно знаньевское издание было удостоено Пушкинской премии Академии наук).

Разумеется, близость Бунина к «Знанию» и Горькому не следует преувеличивать и усматривать влияние Горького на Бунина, как это делалось в советском литературоведении (против этого тогда выступал Н. Кучеровский). К словам Бунина о «странной дружбе, что соединяла нас с Горьким, странной потому, что чуть ли не два десятилетия считались мы с ним большими друзьями, а в действительности ими не были», – стоит прислушаться. Очевидно, было много несовместимого и в социальном, и в психологическом планах. Известен отзыв М. Горького: «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки» – да! – но – они пахнут отнюдь не демократично»⁹. Не менее симптоматичен другой выпад Горького, потрясенного отдачей студентов в солдаты и равнодушием к этому писателей: «Это возмутительно и противно до невыразимой злобы на все... – и даже на Бунина, которого люблю, но не понимаю – как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо?»¹⁰ Он считал, что «барская неврастения» портит писателя. Но, повторяем, взаимное сотрудничество было привлекательно для обоих. Нельзя не учесть и того, что на переоценку личности Горького в очерке И.А. Бунина «Горький» (1936) повлияло резко негативное отношение Бунина-эмигранта к апологету ненавистного ему большевизма. А тогда – в начале века – Бунина с Горьким сближала необходимость некоего литературного союза: оба не принимали декадентов, обоим устраивало сотрудничество в определенных изданиях. Горький стремился привлечь в руководимое им издательство талантливого писателя. Бунину же нужна была издательская поддержка, тем более что его популярность художника, далекого от страстей времени, значительно уступала тогда популярности Горького или Андреева. В письме к Телешову от 16 июля 1900 г. он признавался: «Тяжело одиночество – во всех родах». Очевидно, преодолением одиночества и можно объяснить сближение Бунина с Горьким, который сам активно шел навстречу Бунину, осыпая его лестными отзывами, обращая внимание писателей, например Чехова, на его талант.

«Деревня». Новый тип повествования

И все же повесть «Деревня» (1910) не может быть рассмотрена в русле горьковского направления. О полном отсутствии в ней «горьковского» говорил критик-марксист Воровский: «Писатели, подобные Бунину... видят в деревне только упадок и вырождение, не замечая элементов новой жизни»¹¹. Критик противопоставил бунинскую повесть горьковскому «Лету» (1909) с его революционно-оптимистическим пафосом. Но «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина», над которыми в те же годы работал Горький, как раз свидетельствуют об определенной общности художественных исканий, о постижении через подробности окурковской, дурновской, суходольской жизни сути российского существования. По словам П. Струве, «Деревня» и последующий за ней «Суходол» (1911) стали потрясающим изображением

распада стародавних скреп, которыми держалась старая Россия»¹². Это утверждение особенно убедительно, если вспомнить, что в тот период крестьяне составляли 82% населения страны. Сама по себе тема распада дворянских гнезд для русской литературы достаточно типична – вспомним ранние повести и рассказы А. Толстого «Заволжье», «Хромой барин», но у Бунина судьбы дворянские и мужицкие предстают связанными одной веревочкой, у него преобладает лирико-трагическая тональность, тогда как у А. Толстого – гротеск и фарс.

Лекция 5

ПРОЗА И. БУНИНА

(10/22.X.1870 – 8.XI.1953)

План:

1. Роман «Жизнь Арсеньева» – энциклопедия русской жизни конца XIX века.
2. Завершение национальной самокритики.
3. Бунинская концепция любви.
4. Цикл «Тёмные аллеи». «Чистый понедельник».
5. «Чистый понедельник». Новое в художественном постижении русского национального характера.
6. Последние годы.

Бунин не раз повторял в письмах, что так, как он, «о деревне у нас еще не писали», и это новаторство проявилось не только в общей концепции, но и в художественной форме, своеобразии которой продолжает привлекать литературоведов. Если «Антоновские яблоки», о художественном своеобразии которых мы уже сказали, все же вписывались в традиции русской классической прозы, например, тургеневской, то «Деревня» уже свидетельствовала о принципиально новом типе повествования. В «Деревне» нет классического сюжета с его традиционными компонентами, не обозначен единый событийный стержень. О том, что Бунин шел на это сознательно, свидетельствует его более позднее высказывание в одном из писем: «Зачем непременно писать роман, повесть с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным...». В повести важное место занимает внесюжетный материал – дан поток будничной жизни, насыщенный необычайным обилием подробностей, рождающий определенные ассоциации¹⁴. Наряду с основными дей-

ствующими лицами – братьями Красовыми – главным героем, говоря словами самого Бунина, является «весь уклад, весь быт русской жизни». Сюжетно-композиционные особенности «Деревни» позволили П. Струве сказать о «внешней бесформенности» произведения.

Все это и предопределило общую композицию повести, состоящей из трех частей. Первая посвящена в основном Тихону Красову, вторая – его брату, Кузьме, в третьей на первый план выдвигается сама Дурновка, сливаются воедино две сюжетные линии – Тихона и Кузьмы. Критика даже склонна была видеть в «Деревне» два больших рассказа о Красовых и ряд коротких новелл о мужиках, но это не так: художественная целостность повести несомненна и необычна. Эти особенности Бунина-прозаика были сразу замечены читателями, как писала об этом (правда, позже, в 1915 г.) Л. А. Авилова: «Хочется мне уяснить себе, что это Вы делаете с литературой? (...) Вы изгнали и фабулу (...) А вместо рассказа то, чего не расскажешь».

Действительно, ослабление сюжета и выведение на первый план обилия деталей изображаемого, отмеченное нами в «Антоновских яблоках», осталось характерной чертой бунинского реализма при всем том, что в «Деревне» иная, разветвленная система образов.

Бунинское искусство композиции проявляется в последовательности и глав, и отдельных эпизодов, и деталей быта, оттенков душевных движений. Первая часть знакомит с действующими лицами: братьями Красовыми – богатым торговцем Тихоном и правдоискателем Кузьмой, потом ставшим управляющим в имении брата. (Это имение было приобретено Тихоном у разорившегося помещика Дурнова, чей род был хозяином многих поколений Красовых.) Но автор рассказывает – сжато и бегло – и о жизни других персонажей; история каждого, хотя бы Дуни, которую все звали Молодой, или Дениски и Серого сама по себе могла бы стать сюжетом отдельной повести. Событийный план и ретроспекции увязаны необыкновенно плотно. Читатель как будто постоянно переворачивает бинокль, меняя ракурс восприятия от обобщенного, отдаленного, охватывающего события не одного года, до поданных крупным планом сиюминутных сцен: Тихон на ярмарке, Тихон мчит-ся в имение, прослышав о взбунтовавшихся мужиках, его «грех» с Молодой, на который подтолкнуло отчаяние бездетности, Тихон уговаривает брата управлять имением, сообщает ему о страшной смерти мужа Молодой – Родьки (разговор перерастает в обсуждение русского характера); наконец, занявшее половину главы описание обычных, повторяющихся трудовых дней Тихона в собственном доме: «Опять он промочил ноги, прозяб – шла крупа – и опять выпил рябиновки. Ел картошки с подсолнечным маслом и солеными огурцами, щи с грибной подливкой, пшеничную кашу. Лицо покраснелось, голова отяжелела». Не раздеваясь, – только стаскивая ногу об ногу грязные сапоги (жена была в отъезде), – он лег на постель. «Но тревожило то, что придется вот-вот опять вставать: лошадям, коровам и

овцам надо к вечеру задать овсяной соломы, жеребцу тоже ... или нет, лучше перебить ее с сеном, а потом полить, полить хорошенько...»

После посещения Макарки, бывшего вора, а теперь побирушки и прощальника, пугающего хозяина, Тихон предаётся своего рода самоанализу, упрекая себя за нечестность с работниками, за холодность с женой. В воспоминаниях героя проходят пьяный, грубый отец, хозяин, у которого он служил десять лет, слившиеся в памяти из-за однообразия впечатлений в какие-нибудь два дня. В потоке сознания всплывает давний разговор с братом, мысли о Молодой. Воссоздается подробный разговор с Дениской, которого Тихон решает женить на Молодой. Глава заканчивается возвращением Тихона в свой дом и описанием вечера с его хозяйственными заботами и тяжёлым хмелем. Знаменательна заключительная сцена мчащегося экспресса – символа движения и жизни: Это мимо Дурновки-то! – сказал Тихон Ильич, икая и возвращаясь в горницу.

Подчеркнутая простота сюжета, сведенного к минимуму, сочетается в «Деревне» с достаточно сложным внутренним композиционным рисунком, приближая формы изображения жизни к естественному ее течению. Разнородные впечатления, мгновенные ощущения, детали быта, встречи, идейные споры, толки о земле, войне, революции; сомнения, разочарования, надежды органически вплетаются в поток воспоминаний или переживаний героя, наслаиваясь друг на друга, срастаясь в до предела концентрированную повествовательную ткань.

Во второй части с изображением Кузьмы подчас сливаются и авторские раздумья. Картины и образы «наплывают», как кинокадры кричащего неурядица русской жизни. Поэтому ослабленность внешних сюжетных связей между тремя частями повести не нарушает ее внутренней целостности и обобщенного смысла. «Не о частностях, а об общем, типическом, говорил я...», – утверждал Бунин. Сам он расширительно толковал свой замысел: «...Кроме жизни деревни я хотел нарисовать в ней картины вообще всей русской жизни». Если первая часть открывалась более подробным рассказом о жизни Тихона, то вторая посвящена Кузьме, с его судьбой всех русских с амушек и еще маргинальностью крестьянина, не вписавшегося в городскую жизнь. Воссоздана атмосфера споров, в которую погружался молодой Кузьма, приезжая в городскую слободу, скупно сказано о его жизни в Воронеж и Ельце. Не став торговцем, не состоявшимся как поэт (хотя и издав первую книжку), постепенно спиваясь и удивляя горожан своим страшным неурядица бытом, Кузьма видит для себя два возможных выхода – уйти в монастырь или просто дернуть себя по горлу бритвой. Вот тогда и пришло писательство от звавшего его Тихона. Но значимость второй части не только в образе Кузьмы, но и в том, что повествование выходит за пределы деревни, в уездный город и другие крупные города (упоминаются и Киев, и Воронеж), расширяется круг действующих лиц, среди которых рабочие, мещане, чиновники.

ки, дворяне, хотя и поданные эскизно. Так от темы Дурновки автор переходит к теме России.

Действие третьей части вновь возвращает нас в Дурновку, – «царство нищеты и смерти». Картины жизни сменяют друг друга последовательно, хотя и осложняются порой ретроспекциями – воспоминаниями Кузьмы. Важным событием в третьей части была едва не стоившая ему жизни болезнь Кузьмы (простудился, отправившись проститься с дедом-побирушкой Иванушкой). Обыденная жизнь здоровых всегда кажется больным чуждой и страшной. Больного Кузьму ранит равнодушие к нему, умирающему, Молодой, жестокие сцены дурновского быта: «Господи, спаси и помилуй, вынеси меня отсюда!» – молит Кузьма.

Тихон пьет, объясняя ситуацию так: «Да, запьешь! Ты думаешь, легко мне досталась эта клетка-то золотая? Ты думаешь, легко было кобелем цепным всю жизнь прожить, да еще со старухой» (Тихон продолжал ненавидеть уже покойную Настасью Петровну, все время скидывавшую мертвых дочерей). Тихон понимает, что его жизнь, как когда-то подаренный женщине платок, «истаскана наизнанку», лохмотья одни остались. «Пропала жизнь – братуша!» – жалуется он.

В судьбе братьев ставятся точки. Красовы решают перебраться в город, ибо Тихон больше не выдерживает противостояния голытьбе, сменившего прежний конфликт между крестьянами и помещиками. Колоритны з а рисовки людей, с которыми общается Кузьма; солдат – учитель, однодворка и ее сын Селька, работник Кошель, живший в другом селе; занимал его воображение и старик Серый. Каждый из персонажей вносил свое в характер истину довольно безотрадного русского народа, усугубляя чувство тоски, одиночество отчуждения. Между братьями, как когда-то в первой главе (здесь ощутима определенная симметрия), происходит откровенный разговор-спор, опять же перерастая в критику русского национального характера. Фигурой, символизирующей бунинскую концепцию национальной самокритики в «Деревне», становится Серый, бездельный, нищий мужик, проводящий время на лавке, которая критикой воспринимается по ассоциации с обломовским диваном. Хорошие задатки покрываются у него ленью, расхлябанностью, «пестротой» характера, одним словом, «гибельными», по Бунину, чертами русской психики, которые не изменились с заменой вчерашних бар на торговцев и кулаков. Серый тоже Красов (из Красовых состоит чуть ли не вся Дурновка, что усиливает символику размышлений о судьбе русского народа). Его превращение в Серого – «самого нищего и бездельного мужика во всей деревне» – показано обстоятельно. Землю он сдавал, дома сидел в голоде и в холоде, но думал только о том, как бы разжиться покурить. На всех сходках бывал он, не пропускал ни одной свадьбы, ни одних крестин, ни одних похорон. Магарычи никогда не обходились без него: он встречал не только во все

мирские, но и во все соседские – после купли, продажи, мены. Даже когда однажды на клеверах он «забогател» и в ту же осень поставил кирпичную избу, то не рассчитал, что избу нужно топить. «А чем, спрашивается? Да нечем было и кормиться. И пришлось сжечь верх избы, и простояла она без крыши год, почернела вся. А труба пошла на хомут».

Распродав по частям, за бесценок свою недостроенную избу, Серый целый год приценился только к тем избам, что были ему совсем не по карману, живя надеждой «на то, что вот-вот «приплывут корабли» – и заживут они тогда безбедно в крепких, просторных, теплых хоромах. Кузьме и автору-повествователю непонятно, на что он надеялся, «нищенствуя и лодырничая, как последний босяк». Реальный же труд, например в русаковской экономии, казался Серому хуже горькой редьки. Хитрец, балагур, он всегда находит оправдание своему ничегонеделанию. «Сперва было грустно и смешно: что за нелепый человек, – думает Кузьма. – Потом досадно и противно: выродок! Все лето просидел на пороге избы, покуривая, поджидая милостей от Думы». Зимой изба Серого была глуха, мертва. Кузьма уже знал: «...Если войдешь в ее темные, полураскрытые сени, почувствуешь себя на пороге почти звериного жилья – пахнет снегом, в дыры крыши видно сумрачное небо, ветер шуршит навозом и хворостом, кое-как накиданным на стропила: найдешь ощупью покосившуюся стену и отворишь дверь, встретишь холод, тьму, чуть мерцающее во тьме мерзлое окошечко...». Особенно впечатляют абсурдно-гротесковая сцена, когда за Серым гоняется раненная им лошадь, и прием расчеловечивания героя в портретных характеристиках. В критике отмечалось, что Серый у Бунина не просто тип, он символ Дурновки, ее «языческая тень», атавистическое и вечное начало ее истории. Ласковая укоризна некрасовских строк «Что ж ты спишь, мужичок? Ведь весна на дворе» сменилась в раздумьях Кузьмы (в данном случае alter ego автора) гневно-пристрастным осуждением: «Господи Боже, что за край! Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голо да». Единственно, что согревало сердце Кузьмы, – нежность к Молодой, которую деревня и даже собственный брат, к отчаянию и стыду Кузьмы, считают его любовницей. Но Молодая, когда он попробовал отговорить ее от замужества, его не понимает. «Зверь и дикарь» Дениска, польстившись на предложенные Тихоном Ильичем деньги, будет, это Кузьма знал, пострашнее Родьки: «Услыхав об этой свадьбе впервые, Кузьма твердо решил, что не допустит её. Ка-кой ужас, какая нелепость! (...) Как-то заговорил он с Молодой о намерении Тихона Ильича – и она спокойно ответила: «Да что ж, я уже балакала с Тихоном Ильичем об этом деле. Дай Бог ему доброго здоровья, это он хорошо придумал. – Хорошо? – изумился Кузьма. Молодая посмотрела на него и покачала головою: – Да как же не хорошо-то? Чудны вы, ей-богу, Кузьма Ильич! Денег сулит, свадьбу берет на себя... Опять же не вдовца какого-нибудь придумал, а малого молодого, без порока... не гнилого, не пьяницу... – А лодыря, драчуна, дурака набитого, – прибавил Кузьма. Молодая потупила глаза, помолчала...»

Понимая, что и «Дениска не в радость», Молодая выбирает иллюзию самостоятельности. Картины сговора, затем свадьбы рождают у читателя чувство катастрофичности. Благословляя молодых, Кузьма взглянул на невесту, и в глазах их, встретившихся на мгновение, мелькнул ужас. Посаженный отец побледнел и с ужасом подумал: «Сейчас брошу образ на пол...», но его руки невольно сделали иконой крест в воздухе. Свадебный поезд сопровождает разгулявшаяся вьюга. В серой, несущейся мути, не было видно ни Дурновки, ни мельницы на мысу; непонятны крестьянам и слова венчания, которые священник произносит, не думая ни о словах, ни о тех, к кому они относились.

Обратная дорога в сумерках еще более страшна: «Стояла в передних санях горластая жена Ваньки Красного, плясала, как шаман, махала на ветер, в буйную, темную мусть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос: У голубя, у сизого Золотая голова!»

Свадьба обретает зловеще-символический характер, ибо в образе Молодой, оказавшейся в безвыходном положении, можно увидеть ассоциации с самой Россией. Мертвая тишина или завывание вьюги стоит над землей Дурновки, мертво-серые краски пейзажа усиливают пессимистическую тональность повести. Обрываясь на зловеще звучащей ноте, повествование заставляет читателя домысливать дальнейшие судьбы героев в таком же ключе. Мир Бунина, как писал известный в 1970-е годы критик Валерий Гейдеко, предстает миром раздробленным, миром, где чаще всего нет ни причин, ни следствий, а есть всего лишь случай, predetermined роком, фатумом¹⁵. Хотя историческая атмосфера после Первой русской революции в повести передана верно, у Бунина нет жесткой детерминации человеческих судеб и характеров именно исторической обстановкой. Не случайно столь разные герои, как Тихон и Кузьма Красовы, оказываются родными братьями. Писатель более склонен видеть влияние на человека окружающих его людей, что в конечном счете сливается в какую-то кривую его поведения. Впоследствии в «Жизни Арсеньева» он прямо напишет об этом: «Все человеческие судьбы слагаются случайно, в зависимости от судеб, их окружающих... Так сложилась и судьба моей юности, определившей и всю мою судьбу». В понимании случайности как проявления некоей общей закономерности Бунин был близок автору «Войны и мира», хотя эту закономерность он понимал иначе. Она рассматривалась им сквозь призму русского национального характера, вопрос о котором в «Деревне» впервые был показан так остро и заставил русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, а над вопросом – быть или не быть России?

Национальная самокритика

Объективное авторское изображение Дурновки и её обитателей органично дополняется спорами Тихона и Кузьмы, хотя фактически спора никакого нет. Аргументы каждого дополняют безотрадную характеристику рус-

ского народа. Тихон соглашается с братом: «Ты подумай только: пашут целую тысячу лет, да что я! Больше! – а пахать тут – то есть ни единая душа не умеет! Единственное свое дело не умеют делать! Не знают, когда в поле надо выезжать! Когда надо сеять, когда косить! «Как люди, так и мы», – только и всего. Заметь! – строго крикнул он, сдвигая брови, как когда-то кричал на него Кузьма. – «Как люди, так и мы!» Хлеба ни единая баба не умеет спечь, – верхняя корка вся к черту отваливается, а под коркой – кислая вода!.. Народ! Сквернословы, лентяи, лгуны, да такие бесстыжие, что ни единая душа друг другу не верит! Заметь, ...не нам, а друг другу! И все они такие, все! – закричал он плачущим голосом и с треском надел стекло на лампу». Мелькнувшая в речах Кузьмы социальная мотивировка «Рабство о тменили всего сорок пять лет назад, – что ж и взыскивать с этого народа?» – снимается не только следом же звучащими словами («Да, но кто виноват в этом? Сам же народ!»), но и обилием уточняющих эту вину характеристик. Н. Кучеровский призывал не отождествлять позиций писателя и героев «Деревни». Однако многие из диалогов Тихона и Кузьмы Красовых варьировались в других его произведениях, прежде всего в более позднем романе «Жизнь Арсеньева» и в отдельных высказываниях. В статье «Будет ли существовать Россия?» Бунин писал: «В революции мы привыкли видеть кризис власти, но не кризис национального сознания»¹⁶. Поэтому попытки некоторых исследователей развести позиции автора и его героев являются несостоятельными. Рассуждения автора «Деревни» и «Суходола» о русском национальном характере, как о противоречивом, дисгармоничном, алогичном, привлекают особое внимание современных литературоведов в контексте размышлений русских мыслителей от Чаадаева до Федорова. Как заметил Ю. Мальцев, после Чаадаева никто в нашей литературе не давал такой сокрушительной критики России, русского национального характера, русской истории, как Бунин.

В бунинском творчестве этого периода (повестях «Деревня», «Суходол» (1911), рассказе «Веселый двор» (1912) и др.) Ю. Мальцев подчеркнул иррациональность, непредугадываемость поведения русского человека, абсурдность его поступков, его пренебрежение удобствами и благами жизни – к тому, что называется повседневностью, буднями. Для Егора («Веселый двор»), которого «скука съела», дни становились все длиннее, нужно было *убивать* их, «а вот поправить крышу, законопатить пазы, переложить печку, борова почистить – на это у него догадки не хватало», – пишет Бунин. Томится тоской и, казалось бы, преуспевающий Тихон Красов: «Как коротка и бестолкова жизнь». «Думалось и исповедовалось одно, а делалось другое», – это уже сказано о Кузьме, о разрыве между словом и делом. Нескладная жизнь Тихона и Кузьмы, предающегося на эту тему типичной для россиянина рефлексии, подчеркивает их принадлежность к тому же русскому типу: «– Запомни, брат, – сказал он, – и скулы его покраснели. – Запомни: наша с тобой песня спета. И никакие свечи нас с тобой не спасут. Слышишь? Мы – дурновцы!» Бунин, как утверждает современное литературоведение, раскрыл син-

дром лишнего человека уже на примере крестьянского характера, тем более что писатель подчеркивал, что душа суходольца – и у барина, и у мужика – одинакова. Об этом свидетельствует и поэтизация украинского характера в рассказе «Лирник Родион» (1913), противопоставляемого в контексте творчества Бунина русскому, и интервью И.А. Бунина «Московской газете» о впечатлениях от витебщины (Белоруссия): «...У крестьян этой полосы, по моему мнению, в наиболее чистом виде сохранились неиспорченные черты славянской расы. В них видна порода, да и живут они хорошо, далеко не в тех ужасных некультурных условиях, как наш мужик в средней России» (22 октября 1912 г.). (Позже, в «Окаянных днях», Бунин связал негативные стороны русского характера с составляющей его генезиса.) Уверенности в собственном превосходстве и в то же время усталости и вялости русских противопоставлены жизнеутверждающие качества других народов, в том числе и восточно-славянских.

В дальнейшем пессимизм Бунина, уже отошедшего от деревенской тематики, распространяется на все человечество, чему в немалой степени способствовало начало Первой мировой войны. Писатель признавался, что война его как-то подавляет: «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница из Библии». В 1916 г. им написаны такие, казалось бы, разные, но общие по пафосу рассказы, как «Старуха», «Петлистые уши». В «Старухе» налицо приметы войны, упоминается оборванный кар а-ульщик, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были «убиты из пулемета немцами». Но главное в рассказах – обобщенно-философское восприятие страшного мира, когда в одном художественном ряду оказываются «жизнь в неприглядных избах» и нелепая роскошь ресторана, торжественность церковного праздника и отвратительный мещанский скандал за обедом, урок-предупреждение из античной цивилизации (его учит племянница хозяйки) и плач старухи, воспринимаемый как символ вселенского горя в духе Апокалипсиса. В рассказе «Петлистые уши» Бунин, как не раз говорилось в научной литературе, утверждает мысль о неискоренимости преступной и жестокой природы человека, о ее фатальной извечности, что связывается с традициями Достоевского. Безысходный взгляд на историю и человека, лишь порой появлявшийся в суждениях героя «Деревни» Кузьмы Красова, составляет единственное содержание этого рассказа о крайнем индивидуализме, скептицизме, мизантропии героя – Адама Соколовича. Но глубина заложенных в рассказ смыслов не однозначна. Соколович – не только патологическая личность, с её тягой к разрушению и убийству, но и олицетворение отчуждения человека от мира – проблема, которую уже в 1920-е годы начинает активно разрабатывать западноевропейская литература (не случайно сейчас произведения Бунина 1910-х гг. соотносят с эстетикой абсурда).

Разрушительная сторона цивилизации, ее антидуховность, столь остро ощущаемая Буниным, становится ведущей темой его творчества и осмысливается сквозь оппозицию жизнь/смерть.

Тем не менее, как будто ощущая односторонность «Деревни» и «С уходом», «Старухи», Бунин воплощает светлые стороны народного характера в рассказах «Сверчок» (1911), «Веселый двор» (1911), «Захар Воробьев» (1912), «Худая трава» (1913). Писатель рассматривал их как произведения о русской душе, ее светлых и темных, и почти всегда трагических основах. По поводу сборника «Иоанн Рыдалец» (1913) он писал: «Мужик опять будет на первом месте – или вернее, не мужик в узком смысле этого слова, а душа мужицкая – русская, славянская».

Такой же смысл Бунин вкладывал и в более поздние рассказы «Ко сцы», «Аглая»: «Вот видят во мне только того, кто написал «Деревню»! – говорил, жалуясь, он (Г. Кузнецовой), читая «Аглаю», – а ведь и это я! И это во мне есть! Ведь я сам русский, и во мне есть и то, и это (...) От того, что «Деревня» – роман, все завопили! А в «Аглае» прелести и не заметили»¹⁹. Этот упрек можно отнести и к современным исследователям, которые менее внимательны к этой, второй, жизнеутверждающей ипостаси бунинского ро сиеведения.

Восток в творчестве Бунина. «Братья»

Для Бунина было характерно, говоря словами Горького, органическое, наследственное (в традициях русской литературы) тяготение к Востоку. Широкую известность получили книги его очерков «Тень птицы» (1908), «Храм солнца» (1909). В его художественном творчестве восточные мотивы обрели наибольшую философскую глубину.

В силу мироощущения Бунина, считавшего, что над жизнью индивида довлеет грозный космос, ему оказалась ближе восточная, а не западноевропейская философия. Карл Юнг видел особенность человека Востока (в отличие от рационалистического все анализирующего человека Запада) в целостном восприятии мира, сохраняющем единство с Универсумом²³. Учитывая данное положение Юнга, О. Сливичкая подробно выявила особенности миропонимания Бунина в сравнении с философией его великого предшественника: в отличие от Л. Толстого, он ближе к индийскому учению о сущностном единстве индивидуальной души с общей для всех Мировой Душой, и смысл эстетического акта он видел в том, чтобы пробудить в каждом человеке дремлющую генетическую память, актуализировать в каждом чувство причастности к Универсуму²⁴. Для Бунина личность бессильна, не защищена перед лицом непостижимых разумом космических сил Природы, Эроса, Танатоса.

Тема Востока выводила Бунина к пониманию общечеловеческих проблем, позволяла, как считал писатель, познать тоску всех стран и всех вре-

мен, увидеть смысл жизни как единого космического процесса, но общечеловеческие проблемы предстали перед ним не в образах аллегорий, исторических притч, а в произведениях, глубоко современных даже по своей сюжетной основе и по философскому контексту. Наваянное восточной проблематикой философское понимание мира могло накладываться и на совсем не восточные сюжеты – на жизнь русской провинции («Чаша жизни»), на западный образ жизни («Господин из Сан-Франциско»). Тема Востока перерастает в тему Космоса (ее понимание пришло именно на Востоке, на гигантских просторах Великого Океана), в сопряженную с нею тему человека, как существа космического, соприродного, но часто изменяющего своему предназначению. И на Ближнем Востоке Бунина более всего восхищало присутствие прошлого в настоящем; его влекли «места Эдема», «родина Адама», где он особенно остро ощущает исконную связь между Человеком, Природой и Богом. Ветхозаветные мотивы дополняются буддийскими – с доминирующей в них созерцательностью.

Современные исследователи изучили широкий круг источников, посвященных буддизму и странам юго-востока, которые могли быть известны Бунину. Достаточно сказать, что легенда о Слоне и Вороне, занимающая важное место в символике рассказа «Братья», была приведена в известной книге С.Ф. Ольденбурга «Буддийские легенды». Знал Бунин и книгу Г. Ольденбурга «Будда. Его жизнь, учение и община», изданную в 1884–1906 гг. пять раз, а также древнейшую каноническую буддийскую книгу «Сутта Нипата. Сборник бесед и поучений», вышедшую в русском переводе в 1899 г. и выдержавшую последующие издания. У русского писателя большой интерес вызывало учение Будды с его идеей о пути спасения человека с опорой на собственные силы, с его отказом от эгоистичных желаний и с установкой на постоянное духовное самосовершенствование на пути к нирване. Апологию буддизма исследователи видят в рассказе И.А. Бунина «Братья» (1914), отразившем цейлонские впечатления (но написанном на Капри) и непосредственно связанном с буддийской философией. Но и следующие за «Братьями» «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916) несут в себе мету буддийско-философских исканий писателя, заставляя воспринимать их как трилогию. Определенное единство рассказам Бунина «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга» придает образ Океана как философа и мифологема. Объединяет их также своеобразное сочетание ветхозаветных и буддийских мотивов. Эпиграф к «Господину из Сан-Франциско» – «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» – изначально связывался у Бунина с двумя рассказами: «...Эти страшные слова из Апокалипсиса неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из Сан-Франциско». Взяв к «Братьям» эпиграф из древней буддийской книги «Сутта Нипата» – «Взгляни на людей, избивающих друг друга», – Бунин делает по-

правку, заменяя *людей* на *братьев*, что вызывает ассоциации с мифом о грехопадении, с убийством Каином Авеля. Библейские мифы присутствуют и в «Снах Чанга», хотя это менее заметно, чем в первых двух рассказах, буддийский и ветхозаветный опыты также переживаются как реальность внутреннего опыта писателя, которым наделяются и герои.

Рассказ «Братья» нельзя сводить, как это часто делалось, к примитивно понятому социальному конфликту (белые благоденствуют, туземцы угнетены). Неся в себе ярко выраженный антиколониальный смысл (Бунин, по свидетельству В. Муромцевой-Буниной, на Цейлоне почти заболел, не мог видеть рикш с их окровавленными от бетеля губами), рассказ не может быть понят *только* как протест против колониализма. Для Бунина социальное зло – одно из проявлений круговорота космического мироустройства: не случайно при подготовке текста для собрания сочинений он сокращает в основном штрихи и картины социально-бытового содержания. Инонациональная тема, воспринятая через призму антиномии «Восток–Запад», поднята Буниным на высоту философского размышления о незащищенности человека любой расы перед космическими началами бытия, перед тщетностью и обреченностью людских желаний, перед неизбежностью смерти как некой меры жизни. В рассказе обильно цитируются заповеди Возвышенного (Будды), материал для которых почерпнут из указанного выше источника. Возвышенному контр-астен образ Мары – искусителя и повелителя земных желаний. Не названы, но раскрываются в контексте мотивы кармы и сансары. Эти буддийские мифологемы, утверждая вечно повторяющееся начало человеческой жизни, дополняют ветхозаветный сюжет. Оппозиция рай/потерянный рай перерастает в противопоставление природной жизни и цивилизации. Их персонификация в образах сингалеза и европейца восходит к архетипам Авеля и Каина, так что буддийские и ветхозаветные мифы в рассказе контаминируются. Здесь необходимо сделать небольшое отступление, разъясняя общий смысл архетипов и мифологем в художественном творчестве и, в частности, в рассказе Бунина «Братья». Архетипы (понятие введено К. Юнгом) – первообразы, восходящие к универсально-постоянным началам в человеческой природе, общей для просвещенного европейца и дикаря первобытного племени. Передаваемые генетической памятью архетипы таятся в глубинах коллективного бессознательного. Наиболее ярко особенности архетипического мышления проявляются в мифах народов мира, и здесь закономерно возникает вопрос о соотношенности понятий *архетип* и *мифологема* (мифема). Под последней понимается сознательное заимствование писателем темы, мотива, образа того или иного мифа. В силу нерасчлененного сознания и подсознания в творческом процессе понятия архетип и мифема часто выступают как синонимы, но надо учитывать оттенки смысла: мифема предстает в чувственном образе, архетипы, по К. Юнгу, – это схемы образов («не кристалл, а ре-

шетка кристалла»). Однако четкого разграничения этих понятий нет (его не было у Юнга), поэтому, как подчеркнул С. Аверинцев, сам Юнг недостаточно последовательно раскрывал взаимозависимость мифологических образов как продуктов первобытного сознания и архетипов как элементов психологических структур, понимая эту взаимозависимость то как аналогию, то как тождество, то как порождение одних другими²⁵. В наши дни, когда термин *архетип* – уже без связи с юнгианством – применяется для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем, представлений, лежащих в основе любых художественных и в том числе мифологических структур, понятия *архетип* и *мифема* окончательно синонимизируются. Перечень архетипов, предложенный Юнгом: тень, мудрый старик (старуха), мать, дитя, самость, персона, анима (анимус) – олицетворение мужского начала в женском и женского в мужском (что подчеркнуто Буниным в портретных зарисовках сингалезов) – давно расширен и, кроме юнговских, пополнился такими мифемами, как змея, чаша, круг (кольцо) и т. д.

В рассказе «Братья» исторические, межнациональные, социальные катаклизмы, потрясающие современный мир, трансформировались в архетипически выраженную обобщенную философскую концепцию. Развязка юношеской любви рикши определяется глубинной связью «анимы» и «анимуса»; обращают на себя внимание образы старика-отца, движимого любовью к семье, и матери – «зубастой» старухи. Поиск «самости» – своего истинного «Я» – характерен и для рикши (в форме мгновенного озарения), и для англичанина (в форме мучительной рефлексии). Определенную роль в развитии сюжета «Братьев» играет совокупность архетипических масок: англичанин-«персона», а рикша-«тьень», его личное бессознательное, – и тогда становится понятным состояние белого через 10 дней после смерти сингалеза. Обратим внимание еще на одно совпадение: в душе прозревшего рикши (он увидел в окне публичного дома таинственно исчезнувшую возлюбленную) кричат тысячи беззвучных голосов его «печальных, стократ истлевших предков». Эти слова дословно предваряют юнговскую мысль: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов... Он поднимает изображаемое им из мира единократного и приходящего в сферу вечного: притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы».

В решении сингалеза уйти из жизни звучит мотив кармы – невидимой и неумолимой силы, предопределяющей характер нового рождения на путях сансары – безначальной и бесконечной цепи (колеса) перерождения живых существ. Карма (санскр.) означает жребий, судьбу²⁶, а в конечном итоге – закон этической причинности, определяющий характер человека. Это одно из центральных понятий индийской философии, объясняющей нынешнее существование результатом прежних воплощений. Общая сумма поступков, с о-

вершенных любимым живым существом за все воплощения жизни, и их последствий определяет характер нынешнего существования и будущего рождения. В нравственно-психологическом аспекте карма ведет и контролирует постепенный процесс совершенствования, который должен завершиться освобождением, но аморальные поступки, эгоизм ему препятствуют. (В христианстве синонимом является понятие греха и закон воздаяния.) Сансара (санскр.) обозначает колесо бытия, процесс бесчисленных перерождений живых существ, приносящий им страдание. Идея сансары связана с периодическим возникновением и уничтожением миров, подчеркивает родственность всего живого, взаимоперехода его форм. В сансаре можно увидеть метафору мирской суеты и пути спасения от нее. Потенциальным завершением сансары как Бытия, связанного со страданием, его антиподом является состояние нирваны – это конец цепи превращений, вечное успокоение и независимость от мира. Достичь нирваны могут только люди, остальные существа в них должны перевоплотиться. Таким образом, в буддизме смерть не является антиподом жизни, а лишь многократным переходом к ее воспроизведению. Отменяя только границы бытия индивидуальности, она означает цепь бесконечных превращений. «Снова и снова в тысячах воплощений исторгнет тебя твоя эдемская земля», – слышит рикша внутренний голос. Он велит ему убить привязанность сердца, рождающую жалобы и скорби, сбросить с себя оболочку Мары. Только тогда воздаст ему карма, и он обретет хотя бы краткий покой.

Отдельные аспекты содержания рассказа «Братья», воспринятые через концепцию буддизма, порождают спорные его трактовки: усугубляется вина рикши, который якобы не скорбит о пропавшей возлюбленной, он полностью о ней забывает, ибо обет был принесен не ей, а Маре (Т. Марулло), Бунин отрицает аскетизм Возвышенного (Л. Смирнова). Думается, что в первом случае не учитывается авторский подтекст, создаваемый отдельными словами «О невесте он, *казалось*, совсем забыл», «С *виду* даже счастливо проработал он так с полгода». Неожиданно пришедшие воспоминания о невесте он вынужден заливать огнем виски. Увидев в окне дома разряженную невесту, сингалез «вдруг так шарахнулся назад, точно его ударили в лицо палкой.., отшатнувшись, застыл на месте». В скупых деталях выразительно раскрыта трагедия истинного чувства. Что касается второй точки зрения, представленной в популярном учебнике²⁸, то, думается, дело не в абсолютном отрицании аскетизма Возвышенного. Для достижения нирваны и выхода из цепи перерождений Будда предлагает путь избавления от желаний, освобождения от привязанностей ко всему земному, и писатель принимает оппозицию Возвышенный/Мара во всей его целостности. В общей схеме такой образ поведения приемлем и для других религий, это идеал, по которому сверяют свой мирской путь простые смертные, и Бунин не мог не понимать этого.

В этом плане интересно замечание Е.Б. Смольяниновой по поводу образа Горизонтова в «Чаше жизни»: «Это протест Бунина не столько против постулатов буддизма, призывающих к отказу от желания ради освобождения от земного страдания, сколько против излишне прямолинейного и догматического их толкования...» В той же канонической книге, с которой, очевидно, Бунин сверял свои трактовки заповедей Возвышенного, есть сутта восьмая: «Да будут счастливы все существа, да живут они все в радости и довольстве!» Дьявольская сила Мары искушает человека, однако она права в своей стихийно-природной силе: «...Все в лесах пело и славилло Бога жизни-смерти Мару, Бога жажды существования...». Но в суждениях Возвышенного спрессована мудрость тысячелетий. Трагедия рикши в том, что «слишком рано» он выбежал на дорогу жизни, страстно погнался за счастьем и был ранен «самой острой стрелой – жадой любви и новых зачатий для этого древнего мира, где от века победитель крепкой пятой стоит на горле побежденного!». Но в целом рассказ – не об этом, а о параллелизме судеб «братьев» – белого и сингалеза перед лицом Рока и неотвратимо наступающей цивилизации.

Единство двухчастной композиции, выдвигающей на первый план то одного, то другого героя, внешне подчеркнуто общим героем – англичанином, но проистекает из общей художественной концепции Зла, тяготеющего над человеком и человечеством, независимо от расы и вероисповедания («Тела наши различны, а сердце одно», – как говорит Анаида, олицетворяющий блаженство просветления). Зло у Бунина всегда обретает космический характер, вечный и неизбежный. Заслуживает внимания замечание О. Сливичкой, сопоставляющей бытующие определения зла – внесоциальное и космическое: «Космическое» точнее выражает специфику бунинского миропонимания, так как оно образно передает ощущение безграничности зла, нависшего над человеком, и в нем содержится указание на источник этого зла (человек – часть природного целого, где, добавим мы, действуют законы выживания, права более сильного, хотя тоже обреченного на умирание). Для понимания художественной концепции «Братьев» суть изображаемого им зла особенно важна, ибо рассказ написан на материале колониальном, допускающем социальную заостренность с подробным перечислением грехов белых перед аборигенами: «...В Африке я убивал людей, в Индии, ограбляемой Англией, а значит, отчасти и мною, видел тысячи умирающих с голоду, в Японии покупал девочек в месячные жены, в Китае бил палкой по головам беззащитных обезьяноподобных стариков, на Яве и на Цейлоне до предсмертного хрипа загонял рикш...», – рассказывает о себе белый герой «Братьев». Именно те народы, что «еще живут младенчески-непосредственной жизнью, всем существом своим ощущая и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной», влекут к себе европейца. Оставшись равнодушным к богам, ко-

торым традиционно поклонялось белое население, англичанин не раз чувствовал, что «мог бы поклоняться разве только им, этим страшным богам нашей прародины – сторукому Бrame, Шиве, Дьяволу, Будде, слово которого раздавалось как глагол самого Мафусаила, вбивающего гвозди в гробовую крышку мира». Но сослагательное наклонение так и осталось нереализованным.

Тогда почему трагедия постигает и сингалеза, для которого эта религия исконна? Но что знал о ней рикша? Смутно звучало в его сердце то, что было смутно воспринято несметными сердцами его предков. В дождливое время года он ходил с отцом к священным шалашам и там, среди женщин и нищих, слушал жрецов, читавших на древнем всеми забытом языке, и ничего не понимал, только подхватывал общее радостное восклицание при имени Возвышенного. После утраты возлюбленной, внешне, казалось бы, на нем не отразившейся, он «бегал, жадно копил деньги» – и нельзя было понять, во что он больше влюблен, в свою беготню или в те серебряные кружочки, что собирал для нее. Рикша показан во власти Мары – искусителя и повелителя страсти и удовольствия: «Мара вырывает из рук человека то, что сквернит человек, но ведь Мара и разжигает человека снова схватить отнятое или другое что-нибудь, подобное отнятому». Так настигает рикшу столбняк безостановочного бега и накладывает отпечаток на его лицо. Хотя герои Бунина различны в расовом, социальном, историческом плане, и за англичанином тянется бесконечный шлейф преступлений, их общность – в безоглядном следовании желанию, в отсутствии духовной опоры. Это приводит одного к смерти, другого к депрессивно-маниакальному состоянию. Но мотив общности судеб повторяется не только на уровне индивидуальных судеб рикши и англичанина; он подчеркивается и в описании сошедшей с парохода группе европейцев. «У каждого, у каждого (как интонационно убедителен этот повтор – Л.Е.) в душе то, что заставляет человека жить и желать сладкого обмана жизни. А рикше, рожденному на земле первых людей, разве не вдвойне был сладок этот обман?» Лишь страшное потрясение при виде любимой в окне публичного дома разрывает эту цепь превращений укусом специально купленной ядовитой змеи. Рикша следует своему внутреннему голосу, подсказке генетической памяти: «Проснись, проснись! – кричали в нем тысячи беззвучных голосов его печальных, столетиями истлевших в этой райской земле предков. – Стряхни с себя оболыщения Мары, сон этой краткой жизни! Тебе ли спать, отравленному ядом, пронзенному стрелой? ...Недолгий срок пребудешь ты в покое отдыха, снова и снова, в тысяче воплощений, исторгнет тебя твоя эдемская земля». То, что у сингалеза разрешается мгновенно, в соответствии с его конкретно чувственными представлениями, у англичанина становится предметом мучительной рефлексии. В таком плане образ англичанина разработан

Буниным уже в первой части рассказа: его глаза *как-то странно, будто ничего не видя*, глядели из угольной тьмы бровей и ресниц. *Деревянный* голос и повторение определения *странный* по отношению к взгляду завершают портретную характеристику. Осердившись на рикшу, он тут же забыл о нем. Уступает он и желанию рикши бежать по другой, не нравящейся седоку дороге – он, *ничего не видящий человек*, рассеянно смотрел вокруг себя. Бесцельное метание по городу, доведившее до исступления смертельно уставшего сингалеза, красноречиво говорит о внутреннем душевном состоянии белого. «Рикша и его седок неслись среди этой тесноты и грязи древнего Востока, быстро, быстро, точно спасаясь от кого-то». Это тоже намек на единство судеб «братьев», но пока писатель тщательно фиксирует детали, подготавливающие к интерпретации образа англичанина во второй части рассказа: «Карлтон-Отел!» – *мертво* сказал рикше англичанин, все время *печально и сонно* глядевший на Запад, на океан...»

Во второй части рассказа, где англичанин буквально умолял капитана русского судна вывезти его с Цейлона, эпитеты, выражающие психически болезненное состояние англичанина, продолжают нагнетаться. Он *каменеет* от ударов грома, его голос вновь звучит *мертво*, у него *строгий* взгляд, глаза *стоячие, как будто ничего не видящие и беспокойные*. Странный пассажир, как бы разговаривающий сам с собой, удивляет капитана и службу. Искусно нагнетаемый поток подробностей прорисовывает линию поведения героя, несущую в себе авторскую концепцию. Если в первой части рассказа принесенная белыми в эдемский уголок «цивилизация» губит рикшу, то во второй она становится предметом философского диалога, если можно его участником посчитать молчаливого и зевающего капитана. Реплики и слабые возражения последнего делают позицию англичанина непререкаемой, хотя капитан и перечисляет блага цивилизации: плавание по всему земному шару, пользование паром, электричеством, беспроводным телеграфом. « Вот, хотите – я буду сейчас говорить с Аденом? А ведь до него 10 дней ходу. – И это страшно, – сказал англичанин и строго взглянул сквозь очки на засмеявшегося механика».

Страх англичанина вызывает отсутствие страха у людей, постоянно преступающих нормы морали: «А мы, в сущности, ничего не боимся. Мы даже смерти не боимся по-настоящему: ни жизни, ни тайн, ни бездн, нас окружающих, ни смерти, ни собственной, ни чужой». Так начинается исповедь героя, его признание: «Я участник бурской войны, я, приказывая стрелять из пушек, убивал людей сотнями». Европейец понимает, что истинная жизнь не в цивилизации, оплаченной тысячами жизней (и не только в колониальных странах): «...Мы все, спасаясь от собственной тупости и пустоты, бродим по всему миру... и вот только здесь, на земле древнейшего человечества, в этом потерянном нами эдеме, который мы называем нашими колониями и жадно ограбляем, среди...цветных людей, обращенных нами в скотов, только здесь чувствуем в некоторой мере жизнь...(. ..), только благодаря этому я еще кое-что чувствую и думаю».

Расходясь со своим белым героем как социальным типом, повествователь близок ему в его философских размышлениях, в раздумьях, в самоосуждениях (по свидетельству В.Н. Муромцевой-Буниной, то, что чувствовал англичанин, автобиографично). Смерть, страх перед нею, понимаемые англичанином как некая мера жизни, созвучны личному мироощущению Бунина, отразившемуся и в других его произведениях. Сингалез ушел из жизни, предпочтя ее лжи и обману смертельный укус ядовитой змеи, но тень смерти витает и над белым, познавшим тщету жизни и ее соблазнов. Не случайно он рассказывает капитану буддийский миф о вороне, уплывшем в океан на туше затонувшего слона: поняв, что ему нет возврата, он закричит «жалким голосом, тем, которого так чутко ждет Смерть». Вместе со своим героем писатель приходит к горькому осознанию незащитности человека перед ужасом жизни, всевластием рока, неотвратимостью катастроф, перед лицом которых все люди – братья.

Забвение изначального природного братства людей воспринимается Буниным как неизбежная данность человеческого существования, бесконечного борения природы и цивилизации. Эта оппозиция выражена образами сингалеза и европейца, и их противостояние заставляет признать, что в существующем ущербном миропорядке, разъединившем человека с бытием вселенной, каждый или убийца, или убиваемый. В критике уже отмечалось, что осуждение окаянного мира цивилизации и вместе с тем причастность к нему – такова особенность авторской позиции в «Братьях». Слова из Сутты-Нипаты «Я хочу говорить о печали», приведенные в эпиграфе к рассказу, определяют его скорбную, суровую тональность. Определяет эту тональность и мифологема океана. В «Братьях» (как позже и в «Господине из Сан-Франциско», в «Снах Чанга») океан – не деталь пейзажа, не фон действия, а образ архетипический, мифологический. Океан – это первозданные воды, первородная космическая стихия, одно из основных воплощений хаоса или даже сам хаос, который в итоге может поглотить все живое.

Многозначительно, что пароход плывет в безграничной тьме, в пустоте океана и ночи. «И тьма резко чернела в открытых дверях и окнах, стояла и глядела в ярко освещенную столовую... угольной чернотой за горизонты, и оттуда, как тяжкий ропот самого творца, еще погруженного в довременный хаос, доходил глухой, мрачный и торжественный, все до основания потрясающий гул грома». От этого гула каменеет англичанин, и то, что «пол все глубже уходит из-под ног», – это ощущение не только его. Это чувствовали все участники предапокалиптической трагедии. Именно в уста англичанина вложена близкая автору обобщенная мифопоэтическая характеристика океана, по сравнению с которой романтические образы «свободной стихии» кажутся игрушечными: «В сущности, это страшно! – сказал он своим мертвым, но твердым голосом... И, встав с места, подошел к двери, зиявшей темнотой. – Очень страшно, сказал он, как бы

разговаривая с самим собой. И страшнее всего то, что мы не думаем, не чувствуем и не можем, разучились чувствовать, как это страшно. – Что именно? – спросил капитан. А вот хотя бы то, – ответил англичанин, – что под нами и вокруг нас бездонная глубина, та зыбкая хлябь, о которой говорит Библия».

Очень жутко быть на капитанском мостике, «идти куда-то во тьму ночи и воды, простирающейся на тысячи миль вокруг», но не лучше и пассивному наблюдателю, пассажиру в каюте, когда «возле самой твоей головы всю ночь кипит эта бездонная хлябь», готовая поглотить символ цивилизации. Образ океана прочитывается и как символ обмана жизни, искушений и пагубных желаний. На его фоне разворачиваются картины смерти рикши, духовной смерти англичанина, наконец, гибели ворона. Легенда о вороне и слоне подтверждает мысли Будды о тщете желаний личности: «Мы же (европейцы – Л.Е.) возносим нашу Личность превыше небес, мы хотим сосредоточить в ней весь мир..., и вот только в океане..., чувствуешь, как растворяется человек в этой черноте, в звуках, запахах, в этом страшном Все-Едином, только там понимаем в слабой мере, что значит эта наша Личность», – в этих словах англичанина выражена и авторская позиция.

Рассказ «Господин из Сан-Франциско»

Первая мировая война углубила тревожные раздумья Бунина о России и судьбах всего человечества. Непосредственно о войне Бунин почти не писал, но ее трагический отсвет лежит на его творчестве 1914–1917 годов. Война обострила видение мира, ещё сильнее укрепила мысль об ответственности художника. Особые приёмы обобщения и осуждения социального зла использованы писателем в рассказе «Господин из Сан-Франциско». В центре – фигура богатого господина, писатель, не прибегая к публицистичности, воссоздаёт жизнь 58-летнего миллионера в момент, когда он решил отдохнуть и развлечься – едет с женой и дочерью на пароходе в Европу. Ни герой, ни его близкие не имеют собственного имени, что, конечно, сделано преднамеренно, это подчёркивает отсутствие человеческой индивидуальности, способности радоваться и наслаждаться жизнью.

В общей системе образов особую роль играет океанский корабль «Атлантида» – своеобразная модель буржуазного мира с его контрастами, фальшью, глухотой к тому, что происходит вокруг. Пароходу противостоит бушующий грозный океан – аллегорическая картина. Но для путешественников океан не так страшен, как о нём думали, в залах звучала музыка, человек на борту не подвержен влиянию страшного мира. Но героя и его семью встретила неприветливо и солнечная Италия, она открылась в «тяжёлом тумане». «свинцовой зыби» моря, вое ветра. Кажется, что даже природа протестует против людей такого типа, потому что уже на следующий день после его смерти природа «явила красоту прекрасной и солнечной страны». Весь рассказ построен на особом приёме повтора «как в зеркале». Множество деталей, связанных с путешествием семьи миллионера

повторяются на обратном пути, даже корабль прежний – «Атлантида». При этом умерший герой перемещён теперь из апартаментов богачей в самый низ, в глубину трюма. Если бы рассказ был основан только на таком повторе деталей, то он потерял бы композиционную целостность, распался бы надвое. Но рассказ намного глубже, что подчёркивает целый ряд мистико-философских образов – таких как Дьявол, следивший за ними со скал Гибралтара, или хозяин отеля в Каире, показавшийся господину тем «джентльменом», кто приходит к нему ночью и душит его. Грузный капитан «Атлантиды» похож на «языческого идола» и т.д. Все это не позволяет сводить содержание рассказа только к социальной критике, к обличению американского капитализма (как «Город жёлтого дьявола» Горького или «Без языка» Короленко). Этот короткий рассказ Бунина предваряет экзистенциальные искания многих европейских писателей XX века.

Бунин до революции 1917 года много путешествовал, был на Востоке, в Египте, в Индии, восточная тематика отразилась в его творчестве. В рассказе «Братья» действие происходит на Цейлоне. Двойственность содержания подчеркнута самим названием «Братья» – противопоставлены англичане – колониальные порабитатели и их жертвы, цветные люди. В рассказе обрисованы «духовная смерть» англичанина (он загонял до смерти рикш) и физическая смерть двух цветных, рикш.

Самый известный из дореволюционных рассказов – «Петлистые уши» (1916) – наиболее пессимистичен. Его герой – Адам Соколович, у него отличительная черта: «О, какой ушастый господин!» На страшном Невском ночью герой берет женщину (Королькова), едет с ней в дешёвую гостиницу, утром уходит один, а коридорный находит в номере женщину, задушенную подушкой. Самое страшное – психика героя, не испытывающего ни раскаяния, ни страха, отвергающего какие-либо моральные запреты на пути к преступлению. Он считает, что пора бросить эту сказку о муках совести, довольно сочинять романы о «преступлениях с наказанием» (развенчивает он Достоевского). Это гнетущее произведение, описание преступления предстаёт в нем как укрупненное выражение будничной психологии начала XX века.

Книга-дневник «Окаянные дни»

Последние годы жизни на родине для Бунина были связаны с трагическим восприятием Октябрьской революции, в 1918 году он с женой уехал в Одессу, потом Константинополь и в Правиж, где прожил до смерти в 1953 году. В эмиграции Бунин писал очень много, а в 1933 году стал первым русским лауреатом Нобелевской премии.

Первое произведение в эмиграции – «Окаянные дни» – написано в форме дневника о тех событиях, свидетелем которых он был в 18-20 годы

(опубликовано в 1925). «Окаянные дни» состоят из двух частей: первая – Москва 1918 года, это рассказ о послереволюционной столице; автор стремится сохранить тон нейтрального повествователя, но его позиция четко проявляется, ведь для Бунина революция всегда была хаосом, торжеством хама-революционера. Очерки Бунина не только проклятие революции, но и размышления о прошлом и настоящем на основе исторических параллелей, много пессимистических настроений – «только низость, только грязь, только зверство». Образ рассказчика не абстрактный, а конкретный – он «барин», живущий в своей деревне, имеющий слуг, но он осознал, что так жить «отвратительно». Для автора Москва стала «удивительно мерзка», только память дает возможность жить. Вторая часть – описание жизни в Одессе в 1919 году, только память позволяет автору осознать происходящее. Вся книга фрагментарна, расширение художественного пространства происходит благодаря ассоциативным связям, импрессионистическая проза – отдельные пятна создают общую картину. Книга-дневник написана разным языком: при описании прошлого речь становится длинной и замедленно-плавной, используется старая русская лексика; в рассказах о революционных событиях – фразы короткие, а речь – грубая, стилистически неправильная. Бунин считал, что в «Окаянных днях» он воссоздаёт ту Россию, в которой они жили, которую не ценили, не понимали, а теперь его задача – воссоздать этот прошлый мир.

Бунин несколько десятилетий (33 года) прожил во Франции, но не поддерживал близких отношений с иностранными писателями, жил в кругу близких людей. Бунин очень болезненно воспринимал невнимание французов и иностранных писателей к судьбам и творчеству русских писателей, к трагическому положению русской эмиграции. Уже в первые годы после отъезда Буниным было написано несколько рассказов и стихотворений. Тематика их не связана с современностью, он пишет о прошлой жизни в России, причем, если до революции он критически оценивал русскую действительность, то теперь чаще всего это ностальгические воспоминания, тоска по прошлой прекрасной жизни.

Рассказ «Роза Иерихона» (1 страница) может быть воспринят как программное произведение. Как расцветает колючка, которую клали в гроб к умершим в знак веры в воскресение, так и для Бунина неумирающей остается любовь к родине.

В Париже выходят и отдельные книги его произведений: «Митина любовь», «Солнечный удар», «Жизнь Арсеньева», «Лица», «Темные аллеи», а после присуждения Бунину Нобелевской премии – «Собрание сочинений» в 12 томах.

Роман «Жизнь Арсеньева» – энциклопедия русской жизни конца XIX века

«Жизнь Арсеньева» в пяти томах считается самым значительным произведением эмигрантского Бунина, чаще всего ее называют романом, хотя Бунин романов не писал, в этом была ограниченность его творчества, он не способен «был творить какие-то миры, живущие собственной жизнью» (Г.Струве, с.171). Хотя Бунин протестовал против того, чтобы эту книгу воспоминаний воспринимали как автобиографию: «я очень о многом тяжёлом не писал, «Жизнь Арсеньева» намного праздничней моей жизни». На протяжении всех пяти книг главный герой – Алексей Арсеньев – ищет своё место в жизни, преодолевает все её тяготы, он объездил почти пол-России. Арсеньев испытывает чувство любви к разным девушкам, а последняя любовь едва не заканчивается трагически, когда герой узнал о смерти Лики. В «Жизни Арсеньева» много смертей, а сцены описания похорон Писарева – наиболее сильные страницы. Герой Алексей – человек мыслящий, интересны его раздумья о смысле жизни, об одиночестве человека в трагическом мире. Бунин – непревзойденный мастер описания русской природы, и в этой книге он с удивительной тонкостью рисует русские пейзажи. Эта книга рисует своеобразие русской жизни конца XIX века, ощущается даже этнографическое начало, но Бунин – не бытописатель. В его произведениях ощущается связь с Россией, с землей, с миром, это и плач по тому, что в ней погибло, но и разговор о том глубоком и возвышенном, что было в России. В этом произведении взаимодействуют различные жанровые тенденции – черты «биографии» и «автобиографии», черты «исповеди», «роман о художнике» – в уста Арсеньева автор часто вкладывает свои размышления о сущности искусства и русской литературы. Новаторство Бунина здесь в том, что он отошел от традиционного для реализма 19 века *романа идеи*, в основе которого лежало представление о последовательном становлении личности (как это было в романах И. Гончарова, И. Тургенева, Л. Толстого). В книге нет линейного, прямого композиционного движения, в ней много ассоциативных сюжетов, лирических тем, много концентрических «кругов» – от индивидуальных переживаний героя к раздумьям автора о философии творчества, о судьбах России. Многие критики считают, что эта книга – один из примеров синтеза стиха и прозы в единое целое. лирические вкрапления воздействуют на прозу, способствуют метризации прошлого, сближению стихотворного и прозаического текста, например, Ф.А. Степун определяет «Жизнь Арсеньева» как «отчасти философскую поэму, а отчасти симфоническую картину». Пять книг воссоздают жизнь поколения, Россия заново увидена глазами ребёнка, который открывает для себя мир. Арсеньев родился в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе. Героя в жизни многое восхищает, перефразируя слова В.Г. Белинского, можно сказать, что это энциклопедия русской жизни конца XIX века. В романе показано не просто формирование ребенка, а формирование творческой личности.

Алексей чувствует себя наследником дворянской духовности, что все время подчеркивается аллюзиями в русскую литературу и поэзию. Но «поэтический старинный уклад жизни» нарушается еще в юности, одним из разрушителей становится старший брат героя, Георгий, отдавший весь жар своей молодости подпольной работе на благо «страждущего народа», но Алексей отвергает этот путь, он навсегда предан искусству, литературе. Алексей оказывается в четвертой книге (гл. 22) в грозном, траурном настроении, жизненная буря отнимает одну за другой все его привязанности, разбивает все иллюзии, но Бунин не делает его трагическим героем, герой заново творит разрушенную историей жизнь. Сам Бунин считал, что он описывает Русь, «все еще Русь, но уже на исходе», что точно отразилось в «Жизни Арсеньева».

Завершение национальной самокритики

Четвертая книга романа посвящена выходу героя в большой мир. «Я хочу видеть и любить весь мир... Я во что бы то ни стало до лжен отсюда (то есть из родового гнезда – Л.Е.) вырваться», – таково решение героя. Необходимость перемены мест связывалась с поиском смысла жизни. Герой, всерьез мечтавший о литературном труде, решает ехать в Орел «искать какое-нибудь место в городской газете «Голос», но, влекомый романтикой странствий, оказывается у старшего брата в Харькове, входит в круг его друзей-народников. Посвященные им страницы романа (глава XIII) – та картина русской революционности, объективность которой стала понятной лишь в наши дни. Она развеяла иллюзии насильственного переустройства жизни. Несомненно, что запал публицистических страниц был рожден знанием того, к чему привели в 1917 г. эти революционные настроения, освященные, казалось бы, некрасо-вскими строками «От ликующих, праздно болтающих...» или знаменитой песней «Из страны, страны далекой, с Волги-матушки широкой...». Рассказчик чувствует себя совершенно чуждым этому «революционному» быту: «На вечеринках поют даже бородатые: «Вихри враждебные веют над нами...». А я чувствую такую ложь этих «вихрей», такую неискренность выдуманых на всю жизнь чувств и мыслей, что не знаю, куда глаза девать». Критическое отношение Бунина к окружающему заметно усиливается. Очень подробно освещаются все вехи размежевания героя с народниками. Он сопротивляется, когда в него внедряют обязанность быть гражданином, он не хочет приносить себя в жертву какому-нибудь вечно пьяному слесарю или безлошадному Климу (какому-нибудь нуждающемуся человеку, просящему работы, он готов был отдать последнюю копейку). Он истинно страдал при вечных цитатах из Щедрина или портретах Чернышевского и Белинского в каждой знакомой квартире. Эти описания соответствуют авторскому кредо: «Сторонюсь всякой партийности». В его романе непреложно стремление защитить свою индивидуальность, свою внутреннюю свободу от навязывания определенных норм

поведения, которое, оказывается, не в советское время началось. При всей политической враждебности Бунина к Советской России он это понимал хорошо (хотя в советской власти это навязывание дополнилось репрессивным принуждением).

Как говорилось выше, объективный взгляд Бунина на русский характер как определяющую доминанту национальной жизни и судьбы России проявился еще в «Деревне», в «Суходоле», в публицистической книге-дневнике «Окаянные дни» (1918–1919). Теперь же в романе «Жизнь Арсеньева» опыт автора «Деревни» был скорректирован картинами ужасов революции и Гражданской войны. Раздался призыв писателя: *«Во имя человечества и Бога Смири скота, низвергни демагога!»* Но в целом взгляд Бунина на русскую историю, на русский национальный характер был глубоко выстраданным и сформировался еще до Октября. Мы подчеркиваем связь решения этой проблемы в эмигрантском творчестве Бунина с «Деревней», так как в этот период изменилось и отношение самого автора к повести. Он, по собственному признанию, совсем было ненавидел ее за то, что она слишком «густо написана», но на склоне лет «вдруг увидел, что она на редкость сильна, жестока, своеобразна». Главное, по словам П. Струве, заключалось в том, что «И.А. Бунин – это русский интеллигент, который бесповоротно перестал быть народником. Это – русский дворянин, который окончательно перестал каяться»⁴². Автор «Деревни» снял исторически сложившееся в русской литературе табу в отношении народа и следовал этому принципу всю свою жизнь. В «Окаянных днях», по мнению автора, одна из разновидностей русского характера проявляется в жажде разрушения: «Народ сам сказал про себя: «Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона». И тем более высока ответственность тех, кто дает этой жажде выход. Большеvizму была нужна дубина. «...Как раз именно из них, из этих самых русичей, издревле славных своей анти-социальностью, давших столько «удалых разбойничков», столько бродяг-бегунов, а потом хитровцев, босяков, как раз из них и вербовали мы красу, гордость и надежду русской социальной революции. Что ж удивиться результатам? Русь – классическая страна буяна. Был и святой человек, был и строитель, высокой, хотя и жестокой крепости. Но в какой долгой и непрестанной борьбе были они с буяном, разрушителем, со всякой крамолой, сварой, кровавой «неурядицей и нелепицей!»

Революция для Бунина была «великим дурманом» (так называлась лекция, прочитанная им в 1919 г. в Одессе), «окаянными днями» (см. одноименную книгу). Обретя опыт Гражданской войны, писатель считал, что очень многое зависело от свойств русского человека, в котором «все еще живет Азия, китайщина» (здесь он близок к рассмотренным выше концепциям Бердяева и Горького). Специфику национального он усматривает не только в правовых трагедиях, но и ... в праздниках: «Никто так тяжело не переносит праздник, как русский человек», – заметил он в частной беседе 12 мая 1929 г. Но об этом же он размышляет в романе «Жизнь Арсеньева»: «Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, – не

просто наслаждения, а именно упоения, – как тянет нас к непре- станному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд!.. Разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших при- чин русской революционности?... Как! Служить в канцелярии губернатора, вносить в о б- щественное дело какую-то жалкую лепту! Да ни за что – «карету мне, карету!» Таким образом, вывод Бунина о деструктивных чертах национального характера распространяется как на социальные низы, так и на интеллиген- цию, в том числе дворянскую, отличавшуюся, по его мнению, легкомыслен- ностью, восторженностью. «Меня интересуют не мужики сами по себе, а ду- ша русских людей вообще». Еще в «Суходоле» он писал: «Все едино – смерд он или господин». Эти черты характера Бунин-Арсеньев видит и в родном брате, увлекшимся революционным народничеством, и в далеком от револю- ции отце, проводившем дни в счастливой праздности, обычной «не только для деревенского дворянского существования, но и вообще для русского». Писатель сокрушался и о том, «что сделал со своей жизнью Баскаков, кото- рый был не просто несчастным, а создавшим свое несчастье по собственной воле и переносившим его даже как бы с наслаждением». Устами Арсеньева Бунин осуждает непонятную европейцам русскую страсть ко всякому само- истреблению.

В определенном смысле мету национальной деструктивности можно увидеть и на примере самого Арсеньева. В ответ на обрисованную ему пер- спективу: «будешь служить, женишься, заведешь детей, кое-что скопишь, купишь домик», герой «вдруг так живо почувствовал весь ужас и всю ни- зость подобного будущего, что разрыдался». (Кстати, идейно-эстетические оценки Буниным господина из Сан-Франциско тоже очень русские.) В чем причина этого? Обратим внимание на слова Арсеньева (хотя писатель этот штрих с рассматриваемой проблемой не связывает) о том, что р одился он в чистом поле, которое европеец даже представить себе не может, и это пер е- дается на уровне генной памяти. Заметим, что еще в «Суходоле» Бунин писал о «суходольской душе», над которой «так безмерно велика власть воспоми- наний, власть степи...»

В работах современных буниноведов подчеркивается актуальность бунинских пророчеств о русской душе. Приведя слова Бунина «Мужики с замученными скукой лицами. Откуда эта мука скукой, недовольства всем? На всем земном шаре нигде этого нет», Ю. Мальцев пишет: «... Одна из уди- вительных черт русского характера, которой не уставал поражаться Бунин, – это абсолютная неспособность к нормальной жизни, экзистенциальная тоска и отвращение к будням» 43. Наблюдения художника распространяются лите- ратуроведом и на Homo soveticus, в его постмодернистском варианте, и на «новых русских». Но у Бунина деструкция национальной самокритики оку- палаась глубочайшим страданием и любовью: «Если бы я эту «икону», эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так схо- дил с ума все эти годы, из-за чего страдал так

бесперывно, так люто? А ведь говорили, что я только ненавижу. И кто же? Те, которым, в сущности, было совершенно наплевать на народ...»

Бунин был убежден в том, что «историческая перспектива у... народа есть». И нельзя не согласиться с теми, кто считает: бунинская чаша любви и веры «перевешивала все горы действительных и мнимых недостатков русского народа». Из ее чистого источника уже в 1910-х гг. родился такой рассказ, как «Худая трава» (о нем шла речь выше). В «Жизни Арсеньева» залогом исторического оптимизма было богатство духовного мира Арсеньева, русского человека, кровно связанного со своей страной. Завершая в романе критику русского национального характера, начатую еще в «Деревне», Бунин в «Темных аллеях» будет рассматривать его уже не как национально-специфичное явление, а как проявление человеческой природы вообще, по дичиненной универсальным законам бытия.

Бунинская концепция любви

В конце 30-х годов Бунин приступил к написанию цикла рассказов, получившего название «Тёмные аллеи». Всего в цикл вошло 38 новелл, их объединила тема, занимавшая его постоянно – тема любви и смерти. Все особенности характеров героев проявляются в любви, которая может возникнуть внезапно, как «солнечный удар», а может формироваться в течение длительного времени («Митина любовь»). Это чувство может полностью поменять жизнь человека, заставить его потерять все жизненные ориентиры («Дело корнета Елагина»), покончить жизнь самоубийством («Кавказ»), разочароваться в способности женщины к постоянному чувству («Муза»). Цикл рассказов был воспринят неоднозначно в критике русского зарубежья. В этих рассказах Бунин не боится представить незавуалированные описания интимных отношений, что, по мнению некоторых критиков, не присуще русской литературе; Бунин в этой книге считается талантливым последователем некоторых направлений во французской литературе.

Во многих рассказах Бунин использует прием противопоставления прошлого и сегодняшней жизни, причем прошлая жизнь воспринималась как наиболее счастливые дни в жизни героев. Почти во всех бунинских рассказах действие протекает в дореволюционной России, это «торжественная панихида по прошлой дворянской жизни, по разорившейся помещицкой усадьбе с её никчемными обитателями» (Соколов А., с.103). В рассказе, давшем название циклу «Тёмные аллеи», встречаются герои, чьи жизненные пути, соединенные вначале любовью, разошлись настолько, что при неожиданной встрече они не сразу узнают друг друга. Он, дворянин, офицер, одетый в офицерскую шинель, оказался на почтовой станции, где в хозяйке узнал ту, в которую был влюблен в молодости, но потом потерял самое дорогое, что имел в жизни. Герой вначале её не узнал, а она сразу узнала – Николай Алексеевич, Николенька, как она его называла. Они не виделись тридцать лет. Герой ничего не знал о ее судьбе, он был женат, жена его

бросила, сын оказался негодяем, без совести, он воспринимает свою жизнь как «историю пошлую, обыкновенную». А Надежда его так и не простила: «Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело». Сцена встречи обрамлена контрастными описаниями эпизодов приезда и отъезда героя. В экспозиции представлена центральная Россия, Тула, дороги, мужик, горница, суровая скатерть, пахло щами – весь русский антураж!.. Сюжет во многом напоминает «Бэлу» Лермонтова. В рассказе много аллюзий из русской литературы, в молодости герой читал Надежде стихи Огарева о темных липовых аллеях. Эти стихи становятся рефреном в рассказах «Темные аллеи», где все пронизано *культурно-исторической* ностальгией.

Рассказ «Солнечный удар» не сразу воспринимается как повествование о любви, которая дается человеку раз в жизни. Сюжет – как анекдот, встретились мужчина и женщина на пароходе, сошли на какой-то станции, наутро женщина уехала, и только постепенно герой осознает то странное, непонятное чувство, которого не было, когда они были вместе. Подлинную цену всего пережитого он понимает постепенно. Рассказ заканчивается русским пейзажем: «темная летняя заря потухала далеко впереди». Автор в этом цикле смог изобразить внезапно вспыхнувшую искреннюю страстную любовь как всепобеждающее чувство. Почти во всех рассказах любовная тема окрашена ностальгической грустью по ушедшей молодости и покинутой России. Всего в нескольких рассказах из этого цикла действие происходит в эмиграции, но и в них героями являются русские, а суть конфликта составляют воспоминания о «золотых временах». Одним из лучших рассказов считается «Чистый понедельник» (1944), в нём воспроизводятся события перед революцией 1917 года. Главным принципом создания образов становится антитеза, а объединяющий центр – Москва, рестораны и храмы, театры и монастыри, элементы европейской архитектуры и черты киргизского в башнях Кремля. Герой многословен, героиня молчалива. В конце героиня уходит, к удивлению возлюбленного, на послушание в монастырь.

Нельзя не обратить внимание и на своеобразие героев – мужчин, все они, независимо от их социального положения (студент, офицер, артист) не реализуются в общественной жизни, им важно только глубокое чувство («Митина любовь», «Дело корнета Елагина», «Кавказ»). Женские характеры у Бунина часто более действенны, его героини стремятся изменить свою жизнь, обрести независимость («Митина любовь» (Катя), «Муза», «Руся»). Бунин часто завершает свои рассказы (они иногда небольшие, 2–3 страницы), сентенциями: развязкой обычно служат чьи-либо слова, запоминающиеся благодаря своей меткости («Комета», «Дедушка» и др.)

«Воспоминания», опубликованные в 1950 году, стоят особняком в его творчестве, они субъективны, в них много несправедливого по отношению к

писателям начала XX века. Несмотря на то, что писатель прожил более пятидесяти лет в XX веке, он в своем творчестве синтезировал достижения и открытия XIX века, развивал эти традиции в русле запросов нового времени. Наиболее точно его место в современной литературе почувствовала М.Цветаева: «Горький – эпоха, а Бунин – конец эпохи».

Цикл «Тёмные аллеи». «Чистый понедельник»

Любовь-страсть становится предметом скрупулезного художественного исследования в цикле Бунина «Тёмные аллеи» (1937–1945), который Ю. Мальцев справедливо назвал «энциклопедией любви». В него вошло 38 рассказов, в том числе давший название всему циклу. «Все рассказы этой книги только о любви, о ее «темных» и чаще всего мрачных и жестоких аллеях», – пояснял свой замысел Бунин. В мемуарах Одоевцевой сохранилось свидетельство о реакции Бунина на первые критические отзывы об этой книге: «Бунин недавно издал «Темные аллеи» и возмущался, что их недооценивают и даже осмеливаются осуждать. «Я считаю «Темные аллеи» лучшим, что я написал», – заявил он запальчиво, а они, идиоты, считают, что я ими опозорил все свои седины, что это порнография... Не понимают, фарисеи, что это новое слово, новый подход к жизни! До конца жизни Бунину, кстати, приходилось защищать свою любимую книгу от «фарисеев».

В конкретных судьбах своих героев писатель раскрывает жестокость барьеров, разрушающих любовь, и если в русской литературной традиции это часто были барьеры социальные, то для Бунина они были не главными, а иногда даже оказывались спасительными, ибо в рассказе «Тёмные аллеи» рассказчик, представив Надежду в роли хозяйки его петербургского дома и матери его детей, не может не воскликнуть: «Какой вздор!» В цикле «Тёмные аллеи» между любящими встает рок, он ведет к самоубийству, как в «Гале Ганской», или к неожиданной смерти, ибо сильная страсть навлекает на людей трагедии небытия: умирает от родов Натали, наконец-то, соединившаяся с Виталием Мещерским («Натали»), в вагоне метро умирает Николай Платонович, казалось бы, нашедший счастье с такой же одинокой Ольгой Александровной («В Париже»), сгорает от туберкулеза героиня рассказа «Три рубля», гибнет жених героини рассказа «Холодная осень», и любовь к нему осталась смыслом всей ее дальнейшей жизни. Так развиваются мотивы, уже знакомые читателю по финалу судьбы таких героев, как Ольга Мещерская («Легкое дыхание»), Митя («Митина любовь»), Лика Мещерская («Жизнь Арсеньева»). По глубокому убеждению писателя, любовь и смерть связаны неразрывно, и образные средства, раскрывающие лейтмотив смерти, постоянно повторяются (эпитеты *траурный, гробовой, мертвый, мертвенный*, образы *черноты, мрака, дыма*). Бунин «пристально всматривается в природу страсти, в глубинные темные основы ее стихии, в которой «хаос шевелится», задают тон силы агрессивные, разрушительные. Он пишет о страсти, которая нередко оказывается сильнее человека, ломает его карьеру и судьбу, калечит душу, ставит его на грань преступления»

«Чистый понедельник». Новое в художественном постижении русского национального характера

В ряду других рассказов, составивших книгу «Темные аллеи», выделяется «Чистый понедельник», который Бунин считал своим лучшим произведением. Рассказ был написан в 1944 г. и, видимо, принес писателю глубокое удовлетворение, о чем свидетельствует дневниковая запись от 9 мая (рассказ датирован 12 мая): « – Час ночи. Встал из-за стола – осталось дописать несколько строк «Чистого понедельника»... Вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте неясный розоватый блеск моря, тишина... кое-где шелканье первых соловьев... Господи, продли мои силы для моей одинокой бедной жизни в этой красоте и в работе!» Как отмечалось в критике, жанр «Чистого понедельника» не поддается традиционным характеристикам, он вобрал в себя черты рассказа-исповеди, драматической и психологической новеллы, воспоминаний. Через любовный конфликт раскрывается не только осознание быстротечности чувства и именно потому – вечности, но и более глубокое исследование характеров, ставших символами. Ощущение красоты и радости жизни постоянно сопровождает героя рассказа. Был он «неприлично красив», постоянно готов к счастливой улыбке, доброй шутке. Такую же, предполагающую оптимистичность финала характеристику получают оба героя: «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами». Атмосфера благополучия разлита в описании ее квартиры, выбранной напротив храма Христа Спасителя ради прекрасного вида на Москву. Печать «красивости» лежит и на образе жизни героев: «Каждый вечер я возил ее обедать в «Прагу», в «Эрмитаж», в «Метрополь», после обеда в театры, на концерты, а там к «Яру», в «Стрельну»...»

Бархат, шелка, дорогой мех, тайная любовь к хорошей кухне, цветы и книги, шоколад (постоянная забота поклонника) – нагнетание всех этих деталей вещественно материализует обстановку благополучия. Рассказ открывается описанием зимнего московского вечера, которое, как всегда, демонстрирует острую наблюдательность Бунина, подчеркнутую контрастами, что передает нарастание праздничного оживления: «Темнел московский, серый, зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов – и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь: гуще и бодрей неслись извозчичьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды – оживленнее спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие». В структуре рассказа на первое место выдвигается срез русской культуры – архитектурные памятники (Архангельский собор Кремля, храм Христа Спасителя, Новодевичий монастырь, Марфо-Мариинская обитель выступают как основной структурообразующий принцип), заповедные уголки московских улиц, особенности интерьера и одежды, биение пульса театральной и концертной жизни, обилие имен деятелей литературы, культуры (А. Белый, В. Брюсов, Л. Андреев, И. Шмелев, В. Качалов и многие другие). Герои по-

знакомились на лекции Андрея Белого, они вместе посещают Художественный театр, концерты Шаляпина – приметы культурной жизни московской элиты. Так создается предельно лаконичное изображение атмосферы Серебряного века, русского модерна, от нетерпимого отношения к которому Бунин уже отказался и осмыслил его как уже отошедшую эпоху. Но как уже было тонко замечено, в характеристиках и героев, и Москвы чувствуется «избыточность»: не в меру, слишком, что не может длиться, а непрерывно разрешится в какое-то новое качество⁵⁶. Примечательно нагнетание эпитетов: *грустный, странный* город, *странные* отношения, *странные* усмешки героини, *странная* любовь, *грустные* огоньки лампад, *грустная* игра курантов. Читателя поражает отсутствие мотивации происходящего, не раз встречаются слова рассказчика *зачем-то, почему-то*. Все это вызывает ощущение зыбкости, неопределенности, рождает предчувствие перемен. Описанная выше атмосфера благополучия контрастирует пока с непонятной драмой в душе героини и подспудной тревогой рассказчика. «Чем все это должно кончиться, я не знал и старался не думать, не додумывать: было бесполезно – так же, как говорить с ней об этом: она раз и навсегда отвела разговоры о нашем будущем; она была загадочной, непонятной для меня, странны были и наши с ней отношения – совсем близки мы все еще не были; и все это без конца держало меня в не разрешающемся напряжении, в мучительном ожидании – и вместе с тем был я несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле нее (...) Когда же [она] чувствовала, что я больше не в силах владеть собой, отстраняла меня, садилась, и, не повышая голоса, просила зажечь свет, потом уходила в спальню (...). Через четверть часа она выходила из спальни одетая, готовая к выезду, спокойная и пр о- стая, точно ничего и не было перед этим: Куда нынче? В «Метрополь», может быть?»

Вначале все это могло показаться капризом девицы, избалованной богатым вдовым отцом, или кокетством, но возвышенно-молитвенное настроение, вступление к «Лунной сонате», которую без конца она играет, снимает первое, ошибочное впечатление. Предвестием тайны становится примечательный диалог: «Наша неполная близость казалась мне иногда невыносимой, но и тут – что оста- валось мне, кроме надежды на время? Однажды, сидя возле нее в этой вечерней темноте и тишине, я схватился за голову: – Нет, это выше моих сил! И зачем, почему надо так жестоко мучить меня и себя! Она промолчала. – Да, все-таки это не любовь, не любовь... Она ровно отозвалась из темноты: – Может быть. Кто же знает, что такое любовь? – Я, я знаю! – воскликнул я. – И буду ждать, когда и вы узнаете, что такое любовь, счастье! – Счастье, счастье... «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь – наду- лось, а вытащишь – ничего нету». – Это что? Это так Платон Каратаев говорил Пьеру. Я махнул рукой: – Ах, Бог с ней, с этой восточной мудростью!»

Вскоре становится ясным и смысл названия рассказа, напоминающего о рубеже между жизнью суетной, полной соблазнов, и Великим постом, когда человеку надлежит очиститься от скверны мирской жизни. «Чистый понедельник», в который героиня до конца отдается своей любви – первой любви – был и днем принятия ею решения, круто изменившего судьбу обоих – о постриге. После герой «долго пропадал по самым грязным кабакам, спи-

вался, всячески опускаясь все больше и больше. Потом стал понемногу оправляться – равнодушно, безнадежно...». Через два года произошла, наконец, случайная встреча в Марфо-Мариинской обители. Героя поражает взгляд темных глаз: «...Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот».

То, что было вынужденной драматической развязкой тургеневской сюжетной линии Лаврецкого и Лизы Калитиной, здесь было доброй волей женщины. Почему? Прямого ответа на этот вопрос нет, и он порождает с а-мые разные интерпретации. Определенная недосказанность и даже таинственность образа героини мотивированы тем, что читатель узнает о ней *только то*, что видит, знает о ней влюбленный в нее герой. Субъективность повествования, превращающая его в монолог, субъективность, которую мы отмечали и в ранней прозе Бунина, в «Чистом понедельник» достигает вершины, открывая особенно широкий простор читательской интерпретации. В школьной практике рассказ часто рассматривается в традициях русской классики, когда слабому герою противопоставлен сильный женский характер (в духе известной статьи Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendezvous»). Другая интерпретация – трактовка рассказа в духе «Повести о Петре и Февронии», включая сословное неравенство героев. «Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву», – говорит она, купеческая дочь, рассказчику. И делается вывод: из всех ситуаций герои выходят сдержанно и благородно; их судьба пролегает между помыслом Божиим и кознями Дьявола, и это обстоятельство понимается символически, как путь всего народа. Герой, все время браво проезжающий от Красных ворот к храму Христа Спасителя, теперь *тихо* выходит из ворот Марфо-Мариинской обители. Он тоже не мог не выйти оттуда нравственно преображенным, о чем свидетельствует строгая и сдержанная концовка рассказа. «Чистый понедельник» может быть интерпретирован и как рассказ о «странностях любви», о глубоко индивидуальном проявлении чувств, о том, что женщина ставит между собой и любимым барьер во имя сохранения большого, высокого чувства.

Критика отмечала социальную значительность фона, на котором разыгрывается любовная драма: «Чистый понедельник» – не только о любви, но и о судьбе дореволюционной России, и самой интонацией пр остранных описаний жизни за пределами квартиры героини передается ощущение какой-то тревоги – то есть надвигающегося общественного взрыва, о котором автор *уже знал*. Бунин относит время действия к 1913 г. – последнему предвоенному году, знаменующему приближение, по словам Ахматовой, да и многих других, начало не календарного, а настоящего XX века. Это был год исторического рубежа. Образ загадочной героини бунинского рассказа олицетворяет собой тревогу и неуспокоенность, но эта тревога не только спр о-

ещирована в будущее: она зарождается в глубинах русской истории, что опять возвращает нас к бунинской трактовке русского национального характера.

Оригинальную интерпретацию образа героини предложил в начале 1970-х гг. Л. Долгополов⁵⁷. Сравнивая «Чистый понедельник» с другими бунинскими рассказами о любви – «Солнечный удар», «Натали» и т.д., – литературовед видел в нем присутствие чего-то более существенного, чем драма несчастной любви героя (она отодвинута в сторону). Что касается странной героини рассказа, то она предстает олицетворением двойственности и взаимоисключающих черт в русском национальном характере. Запас европейской культуры (вот когда надо оценить приметы интеллектуальной жизни России в рассказе) спорит в ней – «царь-девице, шемаханской царице» – с созерцательностью и пассивностью азиатской души. Русская и татарская кровь слились в жилах этой молодой женщины: отец – тверской купец, бабушка из Астрахани. Дома она носит шелковый архалук, отороченный соболем: «наследство моей астраханской бабушки», – объясняет она (хотя, заметим в скобках, никто ее об этом не спрашивает). Глядя на ее губы, «на темный пушок над ними, на гранатовый бархат платья, на скат плеч и овал груди, обоня какой-то слегка пряный запах ее волос», герой думает: «Москва, Астрахань, Персия, Индия!» И еще: «Странная любовь! (...) Станный город!.. итальянские соборы – и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...» При этом распределение света и теней в изображении героини таково, что русское, тверское, полученное в наследство от отца, запрятано внутрь, растворено в душевной организации, внешность же целиком отдана во власть восточной наследственности. И сам герой, от лица которого ведется повествование, не устает подчеркивать, что красота его возлюбленной «была какая-то индийская, персидская», и в подтексте этих признаний звучит мысль и об азиатском характере (вспомним приведенные в первой главе настоящего издания рассуждения о нем Бердяева и Горького). Отсюда и реплика героя по поводу восточной мудрости Платона Каратаева. Читатель начинает понимать, что контрасты московской жизни не остаются на поверхности описания, а определяют структурные особенности рассказа. Цыганские песни в ресторане и отпевание покойника епископом, суматоха капустника в Художественном театре и тишина квартиры напротив храма Христа Спасителя – все это составляющие более широких и идейно-значимых антитез: и не только Восток и Запад, но и Запад и Древняя Русь. Композиция рассказа во многом и построена на антитезе современной декадентствующей жизни и Древней Руси. Героиня истово посещает кладбища и храмы, цитирует летописи, с восхищением говорит о допетровской Руси, о раскольничьих обрядах, приводит рассказ об испытании блудом, знакомый читателю по повести о Петре и Февронии. Мотив дьявольского искушения, который отмечали в рас-

сказе и другие литературоведы, Л. Долгополов расширяет до символа национальной жизни. Отказ от мирских благ (цивилизации), опора на допетровскую Русь – таков утопический взгляд писателя на проблему, а на нее наслаивается двойственность западно-восточного менталитета: «Стихийная страстность, хаотичность (Восток) и классическая ясность, гармония (Запад) синтезируются в патриархальной глубине национально-русского самосознания, согласно Бунину, в некий сложный моральный комплекс, в котором главенствующая роль отводится сдержанности, многозначительности не явной, не бросающейся в глаза, а скрытой, затаенной, хотя по-своему глубоко и основательно осмысленной».

Рассказ, таким образом, оказывается символическим иносказанием о скифской, азиатской природе русского национального характера. В произведении с традиционной, казалось бы, антитезой Запад–Восток, Древняя Русь, по мнению Долгополова, выступает третьей силой. В атмосфере гнетущей тревоги и ожидания Бунин увидел как единственно верный путь смирения, обуздания душевных, разрушительных стихий, монастырского послушания и патриархальности, ибо только так, по мнению писателя, Россия могла бы выйти за пределы своей срединной западно-восточной обреченности, найти выход к исконно-национальным, допетровским истокам истории, о которых героиня рассказа говорит с нескрываемым восхищением. При этом намеченный Буниным путь исключал экзальтацию религиозных чувств, что подчеркивает диалог героев: « – Не знал, что вы так религиозны. – Это не религиозность. Я не знаю что...»

В «Чистом понедельник», как подчеркнул Л. Долгополов, и в целом мы с ним согласны, та рационалистичность, с которой героиня уходит в монастырь, никак не может означать естественную религиозность. Великопостное самоуглубление и самоочищение становятся в рассказе метафорой приобщения к исконно национальным традициям, к твердыням духа, несуетности национального существования. Только таким мог быть, по Бунину-Долгополову, путь спасения от надвигающихся потрясений, и в целом мы с такой концепцией согласны, хотя она и вызвала негативную оценку, совсем не аргументированную, в монографии Ю. Мальцева.

Таким образом, «Чистый понедельник» обозначил новый этап в понимании Буниным русского национального характера по сравнению с его же произведениями 1910-х гг., начиная с «Деревни». Если Бердяев и Горький, как мы видели выше, взывали к «западной» душе русского человека, обличая азиатчину, то Бунин, уже в ретроспективе, предлагает России свой путь. О том, что эта ретроспектива, спустя полвека после написания рассказа, обернется злободневностью, сегодняшним возвращением общества в лоно церкви, Бунину знать было не дано. Не мог предполагать этого и Л. Долгополов, статья которого написана в 1973 г. (опубликована в журнале «Русская литература» под другим, чем в книге, названием). Ныне бунинская концепция

русского национального характера вливается в современные поиски ответа на «загадку России». Окажутся ли они перспективными, покажет будущее.

Последние годы

После войны во Франции налаживается литературная жизнь. В первый послевоенный год Бунин, наряду с Н. Тэффи, Г. Адамовичем, Н. Бердяевым, печатается в «Русских новостях», стоявших на позициях «умеренной лояльности» по отношению к Советской России⁷³. Победа России в Великой Отечественной войне и ее статус великой державы в послевоенные годы примиряет Бунина с ее социальным строем. В 1948 г. Бунин отказался быть председателем эмигрантского союза писателей в Париже и вышел из этого союза только потому, что из него были исключены те, кто взял советские паспорта. Видимо, и его всерьез занимали предложения вернуться на родину, хотя он на это благоразумно не решился, да и развязанная ЦК партии кампания 1946–1948 гг. против творческой интеллигенции – А. Ахматовой, М. Зощенко, В. Мурадели – этому не способствовала. Бунину также претили чересчур восторженные рукоплескания советской власти «левого крыла» русской эмиграции, которые сопровождались охаиванием самой эмиграции. (На этой почве начались расхождения писателя с близким другом семьи Буниных – Н.Я. Роциным.) Несмотря на кампанию за возвращение Бунина в Россию, подогреваемую советскими спецслужбами и искренними советами Н.Я. Роцина, Бунин этого шага не сделал. Но сопереживая с соотечественниками великую победу над фашизмом, он проявляет интерес к жизни на родине, к достижениям советской литературы, к успехам близких ему по духу писателей. Он высоко ценил поэму Александра Твардовского «Василий Теркин», с интересом относился к творчеству Валентина Катаева, с которым сблизился в Одессе в 1918 г., а Константин Паустовский был радостно изумлен пришедшей в его адрес открыткой от Бунина с восторженной оценкой его рассказа «Корчма на Брагинке». Бунин согласился на издание в Москве сборника своих произведений, хотел принять посильное участие в его редактировании. Однако, предполагая произвол советской цензуры и жесткость редактирования, он отнесся к совместному проекту настороженно. Личная жизнь Бунина в последние годы складывалась драматично. Тяготы возраста, материальные затруднения дополнялись тяжелым домашним микроклиматом. С 1929 г. в семье Буниных жил литератор Л.Ф. Зуров (1902 – 1971), человек психически неуравновешенный, к которому В.Н. Муромцева-Бунина относилась как к сыну. Напряженность отношений Зурова и Бунина особенно возросла в военные годы, когда тяжелый быт провоцировал семейные конфликты, и продолжалась после войны. Бунин умер в своей парижской квартире на улице Жака Оффенбаха и похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де Буа под Парижем, где

покоится прах других известных русских эмигрантов – Ремизова, Шмелева, Зайцева, Г. Иванова, Алданова, Тэффи и др.

Авторитет Бунина у писателей СССР тоже всегда был велик. Михаил Булгаков читал наизусть прозу Бунина, в частности концовку «Господина из Сан-Франциско»; Михаил Шолохов – стихотворение «Я простая девка на баштане»; о Бунине писали К. Паустовский и А. Твардовский, В. Катаев и Ю. Олеша. В науке после нескольких десятилетий односторонних трактовок наследия писателя буниноведение также вышло на передний край. Изживая социологические концепции, ученые достигли, как мы стремились показать, больших успехов в раскрытии философско-эстетической концепции писателя.

Творчество Бунина как писателя мирового значения стало предметом глубокого анализа не только отечественного, но и зарубежного литературоведения. Монография американского профессора Т. Марулло – первое монографическое исследование проблемы буддизма в творчестве Бунина в ее целостности; она распространяется автором на все творчество писателя, независимо от национального колорита произведений, включая «Митину любовь» и «Жизнь Арсеньева». Монография поляка К. Цеслика интересна изменением акцентов в интерпретации творчества Бунина, что автор считает необходимым условием восприятия его наследия современными читателями, печатается в российских изданиях⁷⁵. Событием стала монография живущего в Италии Юрия Мальцева, на которую мы уже не раз ссылались. Имя Бунина заняло свое место в ряду великих русских писателей. Его творчество аккумулировало в себе достижения русского классического реализма и обрело новые черты в поступательном движении искусства слова XX века. Такие примеры можно умножить. Потрясающая глубина раскрытия человеческой личности, проникновение в её тайную тайных, поэтизация вечных ценностей как главного достояния человечества, волшебство бунинской речи стали национальным достоянием и непреходящей гордостью русского народа.

Вопросы и задания:

1. Композиция книги И. Бунина «Тёмные аллеи».
2. Рассказ «Тёмные аллеи» – сладкая зависть, тоска о давней жизни, прожитой героями.
3. «О счастье мы всегда лишь вспоминаем...» (И. Бунин «Поздний час», «Руся»)
4. «Холодная осень» – маленький шедевр бунинской прозы.
5. «Натали» – телесное и духовное в любви героев И. Бунина.
6. Образы Натали и Сони в рассказе «Натали» И. Бунина.
7. Образ Виталия Мещерского (рассказ «Натали» И. Бунина).

8. «Чистый понедельник» – лучший рассказ И. Бунина. Загадочный, противоречивый характер главной героини.

Литература

9. Бахрах А. Бунин в халате. – М., 2000.
10. И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995.
11. Благасова Г.М. Иван Бунин: Жизнь. Творчество. Проблемы метода и по этика. – М.; Белгород, 1997.
12. Иван Бунин: pro et contra. – СПб., 2001.
13. Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. – М., 1999.
14. Мальцев Ю. Иван Бунин: 1970 – 1953. Frankfurt-Main; М., 1994.
15. Михайлов О. Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана... – М., 2001.
16. Ничипоров И. Поэзия темна, в словах не вырази́ма. Творчество И.А. Бунина и модернизм. – М., 2003.
17. Пращерук Н.В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. – Екатеринбург, 1999.
18. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество: Книга для учителя. – М., 1991.
19. Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930 – 1940-х годов. – Омск, 1997.

Лекция 6

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ (1871–1919)

План:

1. Ранние произведения.
2. Модификация темы «маленького человека».
3. Символическая контрастность «тьмы и света» в творчестве Л. Андреева.
4. Андреев – драматург.

Ранние произведения. Писатель родился в Орле в семье служащего, учился в Орловской гимназии, окончил ее, поступил на юридический факультет Петербургского университета, потом учился в Московском университете, окончил его, работал в адвокатской конторе, позднее стал работать репортером в газетах, писал судебные очерки. Первый рассказ опубликовал в 1898 году – «Баргамот и Гараська». С 1898 по 1904 годы он написал более пятидесяти рассказов, а в 1901 издательство «Знание» стало выпускать собрание его сочинений, дружил с Горьким, потом их отношения переросли в «дружбу-вражду». Андреев, как он сам говорил, «остался вне партий», не принадлежал ни к каким политическим течениям. Андреев приветствовал Февральскую революцию, но не принял Октябрьскую, из Петрограда Андреев уехал в Финляндию, где скончался в сентябре 1919 года.

Андреев открыл в литературе совершенно новый мир, мир философских раздумий, мир творческих иллюзий и исканий. Человек и властвующий над ним рок – это основная проблема Андреева. Трагическое мирозерцание писателя стимулировало его интерес к извечным тайнам бытия, к истокам несовершенства человеческой жизни. Основная проблема – роковое непреодолимое разобщение людей, бессильных в своем одиночестве понять не только других, но и собственную личность. В произведениях Андреева смерть оборачивалась одновременно и трагедией, и проверкой ценности прожитого, она выступает как естественное завершение жизни.

Ранние рассказы Андреева проникнуты идеями демократизма и гуманизма, они продолжают реалистические литературные традиции, во многом они сориентированы на художественный опыт Диккенса, Достоевского. Психология героя – обычного, заурядного человека – раскрывается через факт, случай повседневной жизни. Часто сюжет произведения образует трогательная пасхальная или рождественская история, которая выявляет подлинно человеческое в одних и бесчеловечное – в других. Носителями нравственного начала выступают «униженные и оскорбленные»; дети – труженики («Петька на даче», «Ангелочек»). В качестве героев могут выступать пьяницы, босяки, воры, даже полицейские и жандармы. Иногда ранние рассказы Андреева имеют благополучную концовку, добродетель и правопорядок торжествуют. Тема примирения слабого, беззащитного с более сильным звучит в рассказе «Баргамот и Гараська».

Но рассказы с такой концовкой не занимают значительного места в его творчестве, он за повседневностью хочет рассмотреть сущность человека, часто бытовое содержание отходит на второй план, где интерес сосредоточен на выявлении не частного случая, а общих закономерностей человеческого существования. В таких рассказах, как «У окна», «В подвале», «Большой шлем», «Ангелочек» герои испытывают страх и ужас перед жизнью, ощущают влияние рока, которому не могут противостоять. Часто герои

оказываются в замкнутом пространстве, где протекает их жизнь. Рок почти всегда обезоруживает человека, обрекает его на мучения. В рассказе «Жили-были» противопоставлены мироощущения двух героев – несчастного, безразличного ко всему купца Кошеверова и счастливого жизнелюбивого дьякона Сперанского. Тяжело больные, оба они доживают последние дни в общей больничной палате. Но если Кошеверова ждет действительно плачевный конец, и его смерть обнаруживает бессмысленность существования, то Сперанскому приближающаяся смерть еще раз открывает высший смысл жизни. Он не думает о своей неизлечимой болезни, живо общается с другими больными, с врачами и студентами, слышит крики воробьев за окном, радуется сиянию солнца, беспокоится о жене, детях, все они живут в нем, а он продолжает жить в них (умирает Кошеверов, дьякон остается жить).

Герой повести «Жизнь Василия Февейского» – деревенский священник, фанатик веры, вера его испытывается через бесчисленные потери. Он теряет маленького сына (утонул), жена становится алкоголичкой, второй сын рождается идиотом. Его личные потери и царящее вокруг беспросветное людское горе, о котором священник узнаёт из сотен исповедей, начинают колебать смиренную веру Февейского и даже порождают начало бунта против неба. Он поднимает вверх сжатый кулак: «И ты терпишь это! Терпишь!», он даже готов снять с себя сан священника. Но самая страшная беда (пожар, в котором сгорел дом и погибла жена) знаменует перелом в его сознании: Февейский воспринимает этот удар как указание на особую долю – он избран на «неведомый подвиг и неведомую жертву». В селе погибает бедняк-крестьянин, оставив после себя большую семью. И отец Василий восстаёт против самого хода вещей, пытается исправить эту несправедливость, чувствуя в себе присутствие высшей силы, он верит, что может оживить покойного. Конечно, это ему не удаётся, неудача становится для священника гибелью всего мироздания, всех надежд на высшую справедливость. Последнее, предсмертное его деяние – бегство из храма – глубоко символично, это ещё одна попытка самоутверждения личности. Даже мёртвый, он оказывается, согласно намерениям автора, «сломлен, но не побеждён». И в своей позе сохранил он стремительность бега «как будто и мёртвый продолжал бежать». Повесть вызвала разноречивые трактовки, чаще её называли «богоборческой поэмой», но для Андреева в ней стояла проблема *границ* свободы человеческой личности. Герой приемлет Бога лишь при условии, что Бог признаёт самоценность его личности. Стремление о. Василия совершить чудо это значит утвердить свое «я», для действия совместно с Богом.

Герои рассказа «Ангелочек» – люди несчастные и обездоленные, в их жизни нет ничего светлого. Сашка оказался на елке в господском доме, он увидел там на елке воскового ангелочка. Ангелочек стал для него

воплощением мечты, красоты. Сашка выпросил ангелочка и принес его в свой дом, для отца и сына ангелочек стал воплощением мечты, но они не способны сохранить эту красоту. Повешенный на ночь возле «горячей» печки, ангелочек растаял – «хрупко счастье» – говорит этим рассказом писатель. Мечта лишь на мгновение может осчастливить человека. Тема ненадежности, хрупкости счастья и красоты сочетается в «Ангелочке» с протестом писателя против условий жизни, в которых так тяжело живется бедным людям. Мрачный колорит, нагнетание сумрачных эпитетов, тревожный эмоциональный настрой, мрачную окраску андреевскому творчеству придает пристрастие к изображению безумия и смерти. Изображаемый автором мир часто называли «царством мертвых». Тема безумия отразилась во всем творчестве, что связано не только с природой самого человека, но и результат воздействия на человека социальной природы современного общества.

Рассказ «Большой шлем» имеет иронический подзаголовок – «идиллия» (1899), его очень высоко оценили все, особенно Л.Толстой. Андреев очень тонко сопоставляет жизнь и смерть – мотив недолговечности и призрачности человеческого счастья. Персонажи рассказа – обычные заурядные люди, в течение многих лет они вместе играют в карты, в винт, на небольшие суммы. Герой рассказа – Николай Дмитриевич Масленников – одержим идеей когда-нибудь сыграть «большой шлем в бескозырках». Герою повезло, но в то мгновение, когда он получил нужные карты, его настигла внезапная смерть, он скончался от паралича сердца. Тема рока, неумолимой судьбы, подчеркнута мысль о недолговечности счастья. Главное в рассказе – ужас от разобщенности людей, от их жестокого равнодушия друг к другу. Персонажи рассказа (играли в винт три раза в неделю) ничего не знали друг о друге. Художественное пространство рассказа замкнуто в пределах комнаты, комната совсем глухая; вне карточной игры происходят разные события, но партнеры не замечают ничего. Лишь после смерти Николая Дмитриевича его партнеры начинают задумываться, что не знают его адреса, была ли у него жена. Они больше всего удивлены, что умерший не узнал, какие у него карты, что он выиграл. Они ищут того, кто будет четвертым в их игре, чтобы продолжать пустую и бессмысленную жизнь. Андреев в финале выразил и крик боли, и иронию, и вопль отчаяния. Все, от рождения до смерти, подчинено року, а человек заслуживает осуждения за равнодушие к окружающим, за душевную опустошенность.

В «Рассказе о семи повешенных» писатель отдает должное мужеству своих героев – революционеров-террористов, раскрывает величие их духа накануне казни, фиксирует внимание главным образом на психологической «игре» с мыслью о смерти, с темой небытия. Оказавшись за тюремными воротами и зная о смертном приговоре, герои Андреева теряют интерес к внешнему миру и остаются наедине с неразгаданной великой тайной – «из

жизни уйти в смерть», все они уходят из жизни по-разному: пять революционеров, уголовник, крестьянин (Иван Янсон, он не понимал по-русски), Цыганок. Только у двух террористов оказались родственники, они пришли перед казнью: к Сергею пришли отец и мать, описана очень трогательная сцена прощания; к Василию пришла только мать, она не понимала трагизма происходящего. Уголовник Василий Каширин не боялся смерти, когда разбойничал, а в тюрьме стал бояться.

Андреев-драматург – очень большая тема, он писал пьесы, близкие чеховским: «К звездам», «Савва», «Дни нашей жизни» и др. А пьеса «Жизнь Человека» означала резкий поворот к театру аллегории, гиперболы, символа и гротеска, сам Андреев именовал это «неореализмом». Открывает пьесу аллегорическая фигура того, кого автор назвал «Некто в сером». И действие каждой новой картины драмы открывает этот «Некто в сером» со свечой, которая постепенно убывает, а к концу спектакля гаснет. Сценическое пространство открывается бедной комнатой, затем продолжается в роскошной зале, кабинете, детской, а завершается в кабаке: человек рождается, встречает любовь, творчество возводит его на вершину славы и благополучия, но ничто не вечно: судьба, благосклонная вначале к человеку, становится жестокой, а человек нисходит в «преисподнюю» одиночества, забвения. Пьеса представляет собой ряд из пяти графически очерченных картин, лишенных какой бы то ни было динамики, в них человек предстает в определенные ключевые мгновения своей жизни (любовь, богатство и слава, рождение ребенка, смерть близких, старость и забвение). Жизнь Человека – драма символическая. Образы старух, оркестра, детали обстановки, «серость» окружающего мира, это иллюстрация той мысли, что жизнь есть «постоянно отодвигаемая смерть». В драме есть элементы, напоминающие об античном хоре – Старухи, Соседи, Друзья, Враги, Пьяницы. И притчеобразный сюжет пьесы, и сам герой лишены черт реалистической конкретности. Все пять картин пьесы – Рождение человека, Любовь и бедность, Бал у Человека, Несчастье Человека, Смерть Человека – демонстрируют пять этапов жизни человека, от рождения до смерти. У него на сцене не жизнь, а отражение жизни. в пьесе нет места спокойной обстановке, использован сатирический гротеск, нагнетается безысходный ужас. Преувеличение, гротеск, контрасты нужны писателю для того, чтобы с предельной наглядностью выразить чисто интеллектуальное философское содержание, писатель использует средства смежных родов искусств – живописи, музыки, элементов пластики. Цветовая палитра в пьесе весьма подвижна, каждой сцене соответствует своя гамма красок – тема молодости в ярких теплых тонах, стены розовые в пятой картине, в сцене смерти – сумрачный свет, гладкие грязные стены. Задача пьесы – раскрыть в отношениях Человека и рока трагедию всего человечества.

Вопросы и задания:

1. Модификация темы «маленького человека» и чеховские традиции в ранней прозе писателя.
2. Отвлечённо-психологический характер разработки темы «маленького человека».
3. Мастерство раскрытия индивидуальных болезненных состояний и общих кричащих контрастов в рассказах Л. Андреева 90-х гг.
4. Поиски волевой природы, противостоящей бездуховной атмосфере: «Рассказ о Сергее Петровиче», «Молчание», «В тёмную даль».
5. Освещение конкретной ситуации в плане «вечных», всечеловеческих проблем в ранних рассказах Л. Андреева.
6. Внутренний конфликт между пасхальной традицией и социальным барьером в рассказе «Баргамот и Гараська» Л. Андреева.
11. Приём конфуза Л. Андреева (рассказ «Баргамот и Гараська»).
12. Чувство общего неблагополучия, царящего в мире – основной мотив творчества Л. Андреева.
13. Символическая контрастность «тьмы и света» в творчестве Л. Андреева.
14. Тема революции и бунта в произведениях Л. Андреева.
15. Противоречия творческого пути Л. Андреева.

Литература

1. Бабичева Ю. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. – Вологда, 1971.
2. Бабичева Ю. Эволюция жанров в русской драме XIX – начала XX века. Вологда, 1982.
3. Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллинн, 1984.
4. Бугров Б.С. Леонид Андреев: Проза и драматургия. – М., 2000.
5. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). – Л., 1976.
6. Смирнова Л.И. Творчество Л.Н. Андреева. Проблемы художественного метода и стиля: Учебное пособие. – М., 1986.
7. Богданов А.В. Между стеной и бездной. Л. Андреев и его творчество // Андреев Л. Собр.соч. в 6-ти т.т. М., 1990. Т.1.

Лекция 7
МОДЕРНИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК

План:

- I. Модернизм.
 - 1. Специфика русского символизма.
 - 2. Русский футуризм.
- II. Александр Александрович Блок:
 - 1. Первая книга стихов «Стихи о Прекрасной Даме»

2. Сборники «Нечаянная радость», «Снежная маска», «Земля в снегу».
3. Цикл «Страшный мир».
4. Поэма «Возмездие».
5. Поэма «Двенадцать».

Специфика русского символизма. Символизм – первое направление модернизма в европейской литературе, модернизм – новаторство, родовое понятие символизма, акмеизма, футуризма. Символизм возник во Франции в творчестве поэтов П.Верлена, С.Малларме, А.Рембо и др. Для французских символистов 1880-х годов были важны не философские, а художественные принципы. В основе их мировоззрения – представление об индивидуальном бунтарстве художественной личности, символисты перевели это бунтарство в чисто эстетическую сферу; если романтик противопоставлял себя всему миру, то символист противопоставлял свой внутренний мир и свои художественные вкусы – вкусам и художественным представлениям обывателя. По их мнению, индивидуальный художественный мир художника не может получить адекватного отражения при помощи традиционных художественных средств (образы, метафоры, сравнения и т.п.), для этого нужны новые средства, и в качестве такового был предложен «символ». Символисты исходили из того, что в художественном произведении все значимо, все символично: цвета картин, звуки музыкли, звучание стиха и т.д. Создать такие символы и постичь их значение можно лишь интуитивно, рациональные методы здесь не подходят, – весь мир пронизывает система соответствий – цвета, букв. Французские символисты уделяли особое внимание методичности, музыкальности стиха. Музыка была для них самым важным из искусств: «Музыка – прежде все», – говорил П.Верлен. Они видели музыкальность стиха в плавности ритма, звуковых повторях, напевной интонации, они ввели в европейскую поэзию свободный стих – *vers libre* – ритм которого определяется не каким-то заранее известным стихотворным размером, а как бы сам «вырастает» из движения текста, не связанного никакими внешними условиями и ограничениями. Обилие символов, индивидуальные ассоциации, сложные смысловые и звуковые связи делают поэзию символистов более трудной для восприятия, их поэзия требует большей напряженности мысли и чувств. Писатель не стремится облегчить читателю путь к постижению своих произведений, а, наоборот, зашифровывает текст, текст часто превращается в загадку. Символизм, зародившись в Франции, начал быстро распространяться по Европе, особое значение имело развитие идей и творческого метода символизма в Германии и России. В Германии развитие модернизма оказалось связанным с поисками композитора Рихарда Вагнера и идеями философа Фридриха Ницше. В Германии музыка – первооснова искусства, что отразилось в трактате Ницше

«Рождение трагедии из духа музыки». Немецкие символисты под музыкальностью понимали не просто мелодичность звучания стихотворения, а отражение в нем наиболее глубоких тайн жизни и бытия. Музыка может выразить те тайны жизни, которые в принципе не выразимы ни словом, ни цветом. Другая особенность немецкого символизма – крайний индивидуализм. Он также был связан с идеями Ницше, для которого наибольшей ценностью обладала абсолютная свобода творческой личности, идеал – сверхчеловек, не связанный никакой моралью, человек по ту сторону добра и зла (Ницше), подчиняющийся лишь своей свободной воле, сильный, красивый.

В Россию идеи символизма приходили и прямо из Франции и в германском преломлении. Годом рождения русского символизма обычно считается 1892 год. В этом году был прочитан знаменитый доклад Д.С.Мережковского, поэта, прозаика, публициста и общественного деятеля – «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в котором он впервые заявил, что в России в настоящее время зарождается символическое искусство, при этом он считал, что символизм – не подражание французской моде, а возвращение к древнему искусству символов.

Русский символизм с самого зарождения не был однородным течением. Символизм можно разделить по хронологическому, географическому и идеологическому признакам. по хронологии различаются «старшие символисты» (1890-е годы) и «младшие» символисты (1900-1910). Географически – противопоставляются авторы, связанные с Петербургом и Москвой. Особенно важным это географическое разграничение было для старших символистов: «петербургские мистики» противопоставлялись московским писателям, сгруппировавшимся вокруг В.Брюсова. Идеологически наиболее отчетливо разделились писатели индивидуалистической ориентации и ученики Вл.Соловьева, для которых была важна идея «всеединства» – растворения личности в Боге, народе, природе. Одной из центральных черт русского символизма был *релятивизм*: истин в жизни много и ни одна из них не лучше другой. Это декларирует В.Брюсов: «Неколебимой истине / Не верю я давно, / И все моря, / все пристани / Люблю, люблю равно». Русские ницшеанцы предпочитали добру «зло» и были склонны воспевать скорее Дьявола, чем Бога, это не надо понимать прямолинейно, зло было для них вселенской силой, способной очистить мир от мещанской серости, от бытового зла. В стихотворении Ф.Сологуб пишет, что когда он плывал в бурном море, то его корабль пошел ко дну, он обратился за помощью к Дьяволу: «Отец мой, Дьявол, Спаси, помилуй, я тону». И Дьявол взял его и бросил в ладью весла. Герой выплыл на берег, и остался верен обету, данному в злой час, когда Дьявол его из бездны спас. Психологический индивидуализм вел к созданию лирических

героев двух типов в их произведениях – первый связан с мотивами бегства от своего изолированного иллюзорного мира (призывы: уйти, умереть, уйти в мечты); второй тип лирического персонажа – активная, героическая личность, такой герой стал преобладать в поэзии 1905-1907 годов.

У символистов мир, бытие и жизнь человека – лишь обман, то, что постоянное – это красота, которая реализуется в мире фантазии, мире поэтического вымысла, поэт желает лишь того, «чего нет на свете» (З.Гиппиус). Неземная красота позволяет увидеть многообразие материального мира, о чем пишет К.Бальмонт в стихотворении «Эдельвейс».

Я на землю смотрю с голубой высоты,
Я люблю эдельвейс – неземные цветы,
Что растут далеко от обычных оков,
Как застенчивый сон заповедных снегов.

Другой важной темой, связанной с красотой, для символистов была любовь – земная и страстная, иногда возвышенная. Любой творческий акт приближает художника к Демиургу (богу-творцу). Деятельность художника – это не работа, не труд в обычном смысле слова, а таинство, мистерия, волшебство. Младшие символисты, вступив в литературу (Блок, Белый, Вяч.Иванов) в начале XX века, стремились противопоставлять себя «старшим» символистам, которых они считали «черными магами», себя они называли «теургами» или «белыми» магами, они считали себя пророками, воплощающими божественную волю. Они были твердо убеждены в реальном существовании мира божественных идей, приближении конца старого мира, себя они считали предвестниками нового. Однако у них это предчувствие было окрашено в пессимистические, трагические тона, они хотят быть свидетелями нового мира, который родится в момент мистического синтеза неба и земли, в момент окончательного сошествия на землю Вечной Женственности. Пейзаж в их стихах таинственен и символичен, и свет зари и очистительный огонь вечности отражается в их стихах. Мистическая любовь у Блока – «Вечная Женственность», в поэзии Белого – это «возлюбленная Вечность». В поэзии символистов часто используются мифологические сюжеты, образы, они сами творят формы искусства, основанные на мифе, мифотворчество играет значительную роль как в их искусстве, так и в их жизни, для них это стало способом жизни. Возрождение интереса к мифологии – вообще характерная черта модернистских направлений искусства XX века.

Традиционному познанию мира символисты противопоставляли идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество – выше познания, они придавали важное значение обсуждению теоретических аспектов творчества. Ценность стихотворной речи – в недосказанности, в утаенности смысла. Главное средство передать созерцаемые тайные смыслы – символ.

Символ становится одной из центральных эстетических категорий нового течения. Но символ – не иносказание, не аллегория, когда говорится одно, а подразумевается другое. Символисты считали, что символ лишен оттенка «переносного смысла». Аллегория требует однозначного понимания, символ же многозначен, содержит в себе перспективу бесконечного развертывания смыслов. «Символ только тогда символ, когда он неисчерпаем в своем значении», – говорил Вяч. Иванов. Символисты по-своему понимали отношения поэта и читателя. Поэт-символист стремится быть понятым, он обращается не ко всем, а к «посвященным», к читателю-творцу, читателю-соавтору. Лирика должна разбудить скрытые человеческие возможности, обострить его восприятие. Символисты включают в восприятие мотивы и образы культуры прошлого, используют явные и скрытые цитаты. Мифология используется в качестве источника универсальной психологии людей, они творили собственные мифы. Мифотворчество – устойчивая черта поэтики символизма. Символисты обогатили русскую поэтическую культуру множеством открытий, они придали слову подвижность и многозначность, расширили метрический репертуар, у них разнообразная строфика, игра со звуком.

Русский футуризм. Само слово «футуризм» пришло из Франции, но имеет итальянское происхождение, от слов итальянского поэта Маринетти, который выступил в 1909 году с манифестом: «Мы воспоем толпы, движимые работой, мы разрушим музеи, библиотеки». В 1910 году в России вышел альманах «Садок судей», среди авторов – Каменский, братья Бурлюки, Елена Гуро, В.Хлебников – они стали называть себя «будутляне» – обитатели будущего, само же объединение художников и поэтов получило название «Гилея» (лесная), по древнегреческому названию области в Таврической губернии, где служил управляющим отец Бурлюков. Осенью 1911 года к «гилейцам» присоединились В.Маяковский, с которым Бурлюк познакомился в Московском училище живописи. В декабре 1912 года вышел альманах – «Пощечина общественному вкусу» с манифестом, подписанным Давидом Бурлюком, В.Хлебниковым, В.Маяковский, А.Крученых, с этого манифеста ведет свой отсчет кубофутуризм – именно здесь написана фраза: «Сбросить Пушкина, Достоевского и прочих с «Парохода современности».

1913 год – важнейший в истории русского футуризма, выходит второй сборник «Садок судей», в нем дополнены тезисы из «Пощечины». В 1914 году издан обобщенный сборник – «Грамоты и декларации русских футуристов». У них не было одного лидера, но все члены группы имели свои «функции»: Бурлюк – организовывал и оформлял выступления, Крученых был теоретиком, Маяковский не имел себе равных в выступлениях перед публикой. 1913 год стал годом рождения и других групп, из них интересны: «Мезонин поэзии» (В.Шершеневич, Р.Ивнев), известен сборник «Пир во

время чумы». В «Краматорий здравомыслия» вошли Н.Асеев, С.Бобров, Б.Пастернак. Трудно в России провести границу между группами, определить их состав, писатели часто переходили из одной группы в другую. Они много выступали, ездили по России, первое выступление было в Крыму, в Симферополе, Севастополе, Керчи. В Петербурге вышел альманах «Рыкающий Парнас» (участвовал И.Северянин). Но 1914 год считается уже началом кризиса, сыграло роль изменившееся отношение к итальянцу Маринетти, который в 1914 году приехал в Петербург и Москву, отрицательно отразилось и начало Первой Мировой войны. Многие были призваны на службу. Футуристов было много в провинции, образовались две ветви: «политическая» и «эстетическая», в этот период изменились задачи искусства. Позднее, в 1923 году во главе с В.Маяковским образовался «Леф» – Левый Фронт искусства, который считается продолжателем русского футуризма.

Русский футуризм – одно из первых *авангардистских* направлений, к нему применим термин «*авангардизм*». Само понятие авангарда (передовой отряд) пришло из Франции, проникло в искусство из военной сферы, это искусство боевое, объявившие войну искусству традиционному, неспособному, по их мнению, адекватно выразить и отразить те перемены, которые возникли на рубеже 19-20 веков. Для авангарда важна установка на *новизну*, что может объяснить и сильные и слабые стороны футуризма, они не только не оборачивались назад, но не хотели задерживаться в настоящем, главное – стремительная эволюция, не все выдерживали быстрого темпа погони за новизной. Установка на разрыв с традицией себя не оправдала, чаще всего они отрицали наследие символистов, хотя очень много восприняли от них. У футуристов была и устремленность к архаике, скифство футуристов вытекало из их урбанизма.

Искусство мыслилось футуристами как противостояние жизни, футуристы считали нужным подражать природе, но они не воспроизводили действительность в виде самой действительности, надо было творить новую реальность, новые, еще не бывалые «вещи бытия». Бог у футуристов телесен и смертен, поэтому в идее Бога как «Демидурга» футуристы не нуждались, у них разный Бог, «Человек – Экобог»: это «красивый 22-летний Человек» Маяковского, «божетварь» В.Хлебникова, «речетворец», «баяч будущего» В.Хлебникова. Герой футуристических манифестов и произведений прежде всего борец, бунтарь, хотя формы его бунтарства очень разные. У героя-бунтаря Маяковского маска грубияна, скандалиста. Как и символисты, футуристы стремились к театрализации бытового поведения.

Эпатаж – один из ведущих методов утверждения своих позиций для футуристов, рассчитанное на скандал бытовое поведение. Манифесты, декларации, статьи, публичные лекции, где они позволяли публике вступать в

прямой диалог с авторами. Они много внимания уделяли другим видам искусства – почти все художники, музыканты, они создавали новые, синтетические формы искусства начала XX века. Это своеобразные театральные постановки; книги, написанные «самописью» – сплавом типографского и ручного письма, они сами иллюстрировали свои издания, они считали, что разрушение является подлинным творческим актом.

Велика их роль в обновлении словесного искусства, они не только обновили словесный запас языка, а изменили правила словообразования и словосочетания, изменили роль приставок и суффиксов, «произвольные слова», т.е. слова, образованные не по правилам. Они аргументировали концепцию «Зауми»: идея «слова-вещи», слово как таковое, как вещь среди других вещей; приоритет формы над содержанием, ввели термин «сдвиг» – деформация, разрушение речи с помощью перемещения одной части слова в другую часть другого слова.

У футуристов – новый тип лирического героя, он выражает не личную психологию человека, а массовую психологию, настроения человека улицы. Человек с улицы – использует новые жанры, новую лексику, новый образный ряд, акцент на текст, произносимый и слышимый, поэтому новая ритмика, рифмовка, провокация собственного неприятия публики. Вначале они воспринимались как разрушители, как анархические силы, хотя они придавали личности глобально-космический характер. Но в дальнейшем влияние футуристов было ощутимо иначе, искусство стало пониматься как сотворчество, оно поменяло свой статус. Как пример можно привести стихотворение *Д.Бурлюка*:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!
Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц, зверей, чудовищ, рыб
Ветер, глины, соль и зыбь!

В этом стихотворении Д.Бурлюка нет знаков препинания; футуристы их не ставили, считали, что знаки ограничивают свободу личности. В их стихах ощутим маршевый ритм, барабанная четкость, резкость. Если символ поэзии «лира», то у футуристов – барабан и труба, что предназначено для огромной массы людей. Футуристы заявляли: «Мы кричим стихи, а поэты – слова». Их

стихи отличает телеграфный стиль. Создание неологизмов, словотворчество, отличительная черта их поэтики. Акцент их поэзии не на читаемый, а на произносимый текст, они используют элементы лубочной поэзии, частушки, художественного примитива. Начальная пора футуризма – бунт против существующих порядков, рождение сверхискусств, способных преобразовать мир, создание стихотворений из неведомых слов.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК
(1628.XI.1880 – 7.VIII.1921)

Книга стихов «Стихи о Прекрасной Даме». А.А. Блок – поэт, драматург, критик, родился в дворянской семье в Петербурге, закончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Первая книга стихов «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) – яркое отражение поэзии младосимволистов. Появление «Стихов о Прекрасной Даме» было связано с двумя важными событиями в жизни поэта. Первое из них – глубокое чувство к Любви Дмитриевне Менделеевой, будущей жене. Второе – увлечение лирикой и идеями философа Владимира Соловьева. Наиболее близкой молодому поэту была идея философа о существовании Божественной Софии – Души Мира и Вечной Женственности, которая может примирить землю с небом и спасти человека и весь мир через его духовное обновление. Живой отклик у Блока получила мысль Соловьева о том, что в индивидуальной любви проявляется любовь мировая и сама любовь к миру открыта через любовь к женщине. Стихи о Даме и стали художественной реализацией этого глубоко прочувствованного тезиса. Соловьёвская идея «двоемирия», противопоставления материального и духовного воплотилась в цикле через многообразную систему символов. Облик героини многоплановый. С одной стороны, это некая, вполне реальная женщина. Она «стройна и высока, всегда надменная и сурова». Герой видит ее каждый день издалека, она скрывается в «темные ворота», с другой же стороны перед нами мистический, небесный образ, имеющий соответствующие возвышенные имена – Дева, Заря, Святая, Непостижимая, Величавая Вечная Жена и т.д. История земной, вполне реальной любви трансформируется в книге в романтический мистико-философский мир. Основной сюжет – противопоставление «земного» (это лирический герой) небесному – Прекрасной Даме, в то же время стремление к их встрече, в результате чего и должно наступить преображение мира, полная гармония. Постепенно происходит смена настроения героя, радужные надежды и сомнения, оправдание любви и боязнь ее крушения, вера в неизменность божественного облика Девы. Любовь к Ней близка *служению духовно высшему существу.*

Я – тварь дрожащая. Лучами
Озарены, коснеют сны.

Перед Твоими глубинами
Мои ничтожны глубины...
В тебе таится в ожидании
Великий свет и злая тьма
Ты – это Ангел во плоти.

В стихах о Прекрасной Даме Блок создал уникальный поэтический мир, воплотил все чаяния, надежды символистов. Его лирический герой пребывает не в бытовой российской реальности, а в условном мире, находится в постоянном молитвенном ожидании:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцании красных лампад.

Сборники «Нечаянная радость», «Снежная маска», «Земля в снегу». После выхода в свет первого сборника Блок сблизился с петербургскими и московскими символистами – Мережковским, Белым, Бальмонтом, Брюсовым. Но очень быстро в позиции Блока намечаются существенные изменения, они связаны с рядом причин и с той общественной атмосферой, которая возникла в России накануне и в годы первой русской революции. Именно в это время поэт спускается с небес на землю и начинает обращать внимание на повседневность, на мир людей, униженных бедностью и бесправием. Следующие его сборники – «Нечаянная радость», «Снежная маска» (1907), «Земля в снегу» (1908) – существенно отличаются от первого. В этих сборниках отразилось его видение противоречий реальной жизни. Революцию он воспринимал, подобно другим символистам, как народную разрушительную стихию, как борьбу людей новой формации с царством бесправия и пошлости. Лирический герой сочувствует страданиям людей, он хочет быть с ними, но не считает себя достойным оказаться в их рядах –

Вот они далеко / Весело плывут.
Только нас с тобою / Верно не возьмут.

(«Барка жизни стала»)

В этих сборниках полностью изменились женские образы. «Вечно женственное» предстает здесь не в возвышенно-романтической, небесной трактовке, а в его «земном» воплощении. Особое место среди этих стихов занимает знаменитая «Незнакомка» (1906). В ней совмещены две точки зрения на действительность: первая часть – торжество пошлости, во второй – возможность появления подлинного идеала, высокой красоты. Автор допускает мысль, что перед ним пьяное видение, он спрашивает себя: «Иль это только снится мне?». Проявляется горькая самоирония – «Ты, право, пьяное чудовище, / Я знаю: истина в вине».

По вечерам над ресторанами

Горячий воздух дик и глух

И правит окриками пьяными

Весенний и тлетворный дух.

Незнакомка обрисована в романтическом ключе, читатель вместе с автором видит ее благородную и таинственную красоту, «берег очарованный и очарованную даль», начинает верить в возможность красоты в этом мире.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)

И медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,

Девичий стан, шелками
схваченный,

Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

В туманном движется окне.

Кто такая Незнакомка – сквозь земные черты (упругие шелка, траурные перья, вуаль, в кольцах узкая рука, она полна тайн – древние поверья, тайны – это новый вариант мифа о Вечной Женственности, мы увидим Незнакомку, несколько трансформированную в других героинях этого времени – в цыганке, Фаине, Кармен...

В книге «Снежная Маска» центральная тема – природная стихия, современный город, даже стихия язычества, это хаотический изменчивый мир, погружение героя в мир «метельной страсти», осмысливается как второе крещение. «Открыли дверь мою метели, / Застыла горница моя, / И в новой снеговой купели / Крещен вторым крещеньем я».

В этих циклах – высокое напряжение страсти – пожар, снежный костер, полет кометы – огонь зимы – они имеют общее происхождение (он влюблен в актрису Волохову). Героиня лишена конкретных черт, это романтическая героиня, ее голос «слышен сквозь метели», у нее «снежная кровь». В цикле образ героини – Фаины – меняется, теперь это воплощение народной жизни.

Метель взвилась / Звезда сорвалась / За ней другая.

Уже в этом цикле миф о Мировой Душе трансформировался у Блока в миф о приобщении к народной душе, вот почему образы жены, невесты, возлюбленной превалируют в стихах о России, написанных в 1906-1909 годах. Блок неоднократно обращался к образу Куликовской битвы, по убеждению поэта это было «символическое событие русской истории», особенно важен его цикл «На поле Куликовом». До наших дней продолжают существовать разные толкования этого цикла, самые сложные вопросы – это проблема соотношения «вечного», «исторического» и современного планов, проблема переключки личного и национального. Знаменитая строка – «О, Русь моя! Жена моя» – предмет бесконечных споров и недоумений – почему герой отождествляет свое отношение к родине и свое отношение к жене? У Блока ряд понятий: Русь – мать – жена – Богоматерь, именно образ Богоматери делает возможным отождествление матери и жены, невозможное в других контекстах (Богоматерь в православных молитвах называется Мать и Пречистая Жена, Дева и т.д.). Цикл состоит из пяти стихотворений, в

первых двух Русь и родина равновелики, сравниваются с образом жены. Второе стихотворение заканчивается обобщением:

Я – не первый воин, не последний, Помяни ж за раннею обедней
Долго будет родина больна. Мила друга, светлая жена!

то есть поэт говорит о неразделимости собственного пути и русской истории, поэт самоотжествляет себя и русского воина.

Для раскрытия пути России поэт синтезирует, объединяет различные уровни бытия: конкретно-исторический, символический и метафизический – «Какому хочешь чародею / Отдай разбойную красу» – образы «разбойной красы» и «острожной тоски» слились у поэта с чувством ужаса и любви.

Россия, нищая Россия, Твои мне песни ветровые
Мне избы серые твои, Как слезы первые любви.

Поэт хочет до конца пройти путь вместе с родиной.

Русь моя, вместе ль нам маяться Эх, не пора ль разлучиться,
Царь, да Сибирь, да тюрьма! раскаться.

Вольному сердцу на что твоя тьма?

Современникам была близка поэзия Блока и особенно его основной лейтмотив – Родина и Прекрасная Дама, в ее многочисленных ликах. Поэт угадал что-то особенное, глубинное, спрятанное в русской душе – ее антиномичность – свободу, переходящую в мятеж и грабеж, и возвышенную любовь, заканчивающуюся кощунством. Сам Блок в конце жизни сказал о России трагические слова:

Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя, Она глядит, глядит в тебя
И обливаясь черной кровью, И с ненавистью, и с любовью.

Цикл «Страшный мир». Блок глубже всех символистов вскрыл противоречия символистского метода и способа мышления – противоборство в душе художника двух начал – божественного и демонического. Все эти противоречия в видении поэтом современной действительности отразились в цикле «Страшный мир». Тема «страшного мира» – сквозная блоковская тема, характерная в той или иной мере и для других писателей серебряного века. Было бы примитивно трактовать ее лишь как тему обличения буржуазной действительности, где «богатый зол и рад», а страдающий бедняк обречен на гибель. Это только внешняя, легко видимая сторона «страшного мира», главное, что человек, живущий в страшном мире, испытывает на себе его воздействие. При этом в первую очередь страдают нравственные ценности, губительные страсти овладевают людьми. Лирический герой Блока переживает состояние собственной греховности, безверия, смертельной усталости. Законы «страшного мира» приобретают космический размах:

Миры летят. Года летят. Пустая А ты, душа, усталая, глухая,
Вселенная глядит на нас мраком глаз. О счастье твердишь, – который раз?

Мысль о роковом круговороте жизни, о его безысходности выражена в широко известном 8-стишье:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.

Умрёшь, начнёшь опять сначала
И повторится всё, как встарь;
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Этому способствует его кольцевая композиция, гипербола: умрешь – начнешь опять сначала, необычные эпитеты.

Влияние страшного мира ощущается и в известном стихотворении «На железной дороге». В нём тоже немало бытовых деталей, что дало повод считать его реалистическим. Важен образ героини – кто она? Она раздавлена – «любовью, грязью или колесами», – все больно – «красивая, молодая», в цветном платке – узорный плат был и у женщины в образе России.

Поэма «Возмездие». Важное значение в творчестве Блока играет поэма «Возмездие», начатая в 1910 году, она не завершена, в центре ее история жизни предков Блока (действие начинается в 70-е годы XIX века), изображение многих исторических событий, поэма доведена до смерти в Варшаве отца поэта. Слово «возмездие» у поэта – не наказание за преступление, это нравственная категория, осуждение человеком самого себя, суд собственной совести. Герой не находит места в жизни, его преследует душевная опустошенность, усталость от жизни, покорное ожидание смерти. Используя автобиографический материал, поэт хотел показать жизнь четырех поколений одного рода, в ней выразил свое творческое кредо и цель творчества:

Жизнь без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай,
Пред нами – сумрак неминуций,
Иль ясность божьего лица.

В начала и концы.
Твой взгляд – да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты –
И ты увидишь: мир прекрасен.

Но ты, художник, твердо веруй

Поэма «Двенадцать». В 1914 году началась первая мировая война, в 1916 Блок был призван в армию, он служил в Белоруссии. Н.Гумилёв сказал об этом – «это то же самое, что есть жареные язычки соловьев». После февральской революции 1917 года поэт в качестве редактора входил в Комиссию по проверке политических преступлений царского правительства. Октябрьские события воспринял как необходимую очищающую грозу. Драматизм и неоднозначность его восприятия революции отражены в поэме «Двенадцать». Действие в поэме разворачивается на фоне разгулявшихся природных стихий – Ветер, ветер - / На всем Божьем свете... Гуляет ветер, свищет ветер, вьюга, пурга. Вся поэма построена на антитезе, на контрасте, резко противопоставлены два мира – черный и белый, старый и новый, даны сатирические зарисовки обломков старого мира – буржуй, товарищ – поп,

барыня в каракуле и т.д. – символический образ «паршивого пса». С другой стороны – коллективный образ 12 красноармейцев, которых Блок не идеализирует, он считает их выразителем народной стихии, они несут все крайности народовластия. Это люди, готовые исполнить свой революционный долг – «Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!» – но в их психологии выражены и настроения анархической вольницы –

Запирайте этажи,

Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба –

Гуляет нынче голытьба!

События поэмы тоже отражают неуправляемость революционных событий – один из красноармейцев («Петруха») убивает свою любовницу Катку, это не гимн революции, а отражение ее гримас. Величие и красоту революции, несущей возмездие старому миру, Блок утверждает в финальной главе поэмы, где впереди 12 красноармейцев, 12 апостолов новой жизни, возникает образ Иисуса Христа. Существует множество трактовок образа Христа в поэме... В основном критики считают, что образ Христа позволяет поэту создать нравственное оправдание революции. Поэма очень своеобразна – в ней слышен голос улицы, разговорные интонации. Лексика литературная, политическая – и лозунговая, лирическая, частушки с маршем, городской романс. 29 января 1918 года Блок написал в записной книжке: «Сегодня я – гений».

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем.
Так идут державным шагом,
Позади – голодный пес,
Впереди с кровавым флагом,
А за вьюгой невидим,

И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Иисус Христос.

Вслед за поэмой «Двенадцать» Блок пишет стихотворение «Скифы», в котором противопоставляет цивилизованный Запад и революционную Русь. Поэт от лица революционной «скифской» России призывает народы Европы поставить предел «ужасам войны» и вложить «старый меч в ножны». Поэт напоминает о том, что в свое время Россия спасла европейские народы от нашествия монголов. Но если Запад не пойдет навстречу России, то она может обернуться к нему своим азиатским обликом –

В последний раз – опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

В тяжелые послереволюционные годы Блок тяжело болел, ему было отказано в разрешении выехать на лечение за границу, он скончался в Петрограде летом 1921 года.

Вопросы и задания:

1. Начало пути: освоение традиций.
2. Своеобразие лирики поэта.
3. «Стихах о Прекрасной Даме», «Нечаянная радость» и «Снежная ночь» – трилогия вочеловечивания.
4. Философские взгляды поэта в «Стихах о Прекрасной Даме».
5. Стихия страсти: «Снежная маска» и «Кармен».
6. Пути интерпретации текста.
7. Поэма «Двенадцать»: открытость финала.
8. «Скифы»: изображение инонационального мира.
9. Блок – великий поэт XX века.

Литература

1. Блок А. А. Михаил Александрович Бакунин // Блок А. А. Собрание сочинений в 6 томах. Л.: 1982. — Т.4. (Написано в 1906 году, впервые напечатано: Перевал. 1907. № 4 (февраль)).
2. Последние дни Императорской власти: По неизданным документам составил Александр Блок. — Петроград: Алконост, 1921.
3. Колобаева Л. А. Русский символизм. – М., 2000.
4. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – М., 1980.
5. Александр Блок и Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. – М., 1990.
6. Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. – М., 1990.
7. Берберова Н. Н. Александр Блок и его время / Пер. с фр. – М., 1999.
8. 6. Долгополов Л.К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». – Л., 1979.
9. Клинг О. А. Александр Блок: структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать». 2-е изд. – М., 2000.
10. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб., 1999.
11. Орлов В. Н. Гамаюн: Жизнь А. Блока. – М., 1981.

Лекция 8

АКМЕИЗМ. Н. ГУМИЛЁВ, А. АХМАТОВА

План:

1. Акмеизм.
2. Гумилёв Н. С.
3. Ахматова А. А.

Акмеизм. Дискуссия о символизме в 1910 году сделала очевидным наметившийся кризис русского символизма, заключавшийся в том, что его представители по-разному понимали дальнейший путь искусства. Младшие символисты (А.Блок, А.Белый, Вяч.Иванов) проповедовали «жизнетворчество» и «теургию». Брюсов настаивал на автономности искусства и поэтической ясности. Реакцией на кризис символизма стало возникновение акмеизма как постсимволистского течения. Акмеистов и символистов сближала общая цель – «жажды культуры», но их разъединяло различие в выборе путей для достижения этой цели. Во главе литераторов, отрицающих в искусстве любые абстракции, символистское мировидение – стал Н.Гумилёв.

Петербургская группа акмеистов («акме» – греческое, «акме» – высшая степень, цветущая сила), иногда они называли себя «адамисты», т.е. в данном случае «первыми людьми», проводя параллель с первым человеком – Адамом. Акмеисты не проявляли агрессивного неприятия всей литературы прошлого, они отрицали только своих непосредственных предшественников – символистов. Группа акмеистов – Н. Гумилёв, А.Ахматова, О.Мандельштам, Г.Иванов, М.Зенкевич, В.Нарбут, М.Кузмин – именовались «Цех поэтов». Фактическое провозглашение нового литературного направления произошло в феврале 1912 года. Название и устав «Цеха поэтов» было ориентировано на средневековые традиции ремесленных гильдий, себя они называли «синдиками» Цеха, были еще ученики. Акмеисты стали издавать свой журнал – «Гиперборей», но вышло всего несколько номеров, в основном печатались в журнале «Аполлон», где в № 1 за 1913 год появились программная статья Н.Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм». Целью акмеистов было обращение к реальности, возврат к земным ценностям, к ясности или «кларизму» поэтического текста. Они стремились освободить поэзию от символистских порывов к «идеальному», излишней многозначности, усложненной образности и символизации. Вместо устремленности к беспредельному акмеисты предлагали углубиться в культурный мир образов и значений, они придерживались принципа культурных ассоциаций. О.Мандельштам назвал акмеизм «тоской по мировой культуре». «Кларизм» – термин создал М.Кузмин от испанского «claro» –

ясный, возвращение слову его первоначальной ясности, он считает, что надо оставить стилистические «туманы» символизма и вернуться к нормативной поэтике. 1912-1914 годы период всплеска акмеизма, многочисленных публичных выступлений. Но в 1914 году, в связи с уходом Гумилёва на фронт, распадается «Цех поэтов», потом были сделаны попытки возродить былое содружество: в 1917 году – Цех II, в 1931 году – Цех III, но на историю русской литературы позднейшие искусственные образования не оказали существенного влияния.

Отличительная черта акмеистов – их *асоциальность* – отсутствие интереса к общественно-гражданской тематике – нередко демонстративное. Их темы – приключенческие сюжеты, переносящие читателя в экзотические страны, интерес к мировой мифологии – связаны с невниманием к современной жизни в России. Упоение историей культуры, культурно-исторические стилизации – отличительная черта их поэзии. Акмеизм явился заметным течением Серебряного века. В русском зарубежье традиции акмеизма ценились очень высоко. Поэты «Парижской школы» продолжали развивать установки акмеизма – Г.Адамович, Н.Оцуп, В.Набоков, Г.Иванов.

НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ ГУМИЛЁВ (3/15.IV.1886 – 26.VIII.1921)

План:

1. Первые книги стихов.
2. Поиск новых путей в искусстве.
3. Третий период творчества.
4. Культурно-временное пространство в поэзии Гумилёва.

Гумилёв учился в гимназии в Царском селе, где директором был известный поэт Иннокентий Анненский, после окончания гимназии уезжает в Париж, где слушает лекции в Сорбоне, изучает живопись, пишет стихи. Из Парижа в 1907 году совершает первое путешествие в Африку, потом возвращается в Россию, поступает в Петербургский университет. В 1910 году женится на А.Горенко (Ахматовой), снова уезжает в Африку (в 1909 и 1910 гг.).

Можно выделить три периода в его творчестве: первый (1905–1910) – доакмеистический, второй (1911–1916) – раннеакмеистический, (1917–1921) – позднеакмеистический. Его жизнь закончилась трагически, он был расстрелян в 35 лет, в 1921 году.

Первая книга стихов – «Путь конквистадоров» (которую позднее не считал своей первой книгой), 1908 – «Романтические цветы», 1910 – «Жемчуга», посвященную В.Б – учителю. Уже в первых сборниках обозначена тема пути, чувствуется влияние Ницше, поэт видит себя магом,

сновидцем, житнетворцем, способным претворить мечту в действительность. Сюжеты в стихотворениях разворачиваются в экзотических ситуациях – в безднах, в пещерах, подземельях, на берегу Нила и озера Чад, в Древнем Риме, Багдаде, Каире и т.д.

Я конквистадор в панцире железном,	Сегодня, я вижу, особенно грустен
Я весело преследую звезду,	твой взгляд,
Я прохожу по пропастям и безднам	И руки особенно тонки, колени обняв.
И отдыхаю в радостном саду.	Послушай: далеко, далеко на озере
***	(Чад)

Изысканный бродит жираф.

Часто встречается тема Дьявола-Люцифера («Пещера сна», «За гробом», «Умный дьявол», «Баллада»), часты метаморфозы – лирический герой превращается в ягуара. Тема страсти воплощается в сюжете – укрощения дикого зверя. Лирическая героиня не верит в волшебный мир, петербургский «туман» становится для героини только одной возможной реальностью: «Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман». Она верить не хочет во что-нибудь, кроме дождя. На антиномии природного и цивилизованного мира построено много стихотворений: героиня стихотворения «Озеро Чад» – негритянка, женщина-африканка, полюбила белого человека, бежит с ним, он бросает женщину в Марселе, она пляшет обнаженной перед пьяными матросами. Очень часто героини – выдающиеся люди прошлых эпох – Помпей, Беатриче, Каракалла, Семирамида, Одиссей, Агамемнон, они все отстаивают свое право на выбор, вплоть до права – «самому выбирать себе смерть» («Выбор»). Часто героини его стихов – лидеры, покорители пространства, искатели новых земель, архитипический мотив сборника – мотив пути. Путь – это и преодоление географического пространства, и путешествие в глубины истории (Одиссей, Капитаны), преодоление ограниченности человеческой жизни.

Будь капитаном! Просим! Просим!	Только в Китае мы якорь бросим,
Вместо весла вручаем жердь...	Хоть на пути и встретим смерть!

Сюжеты странствия, образы странников, образы, заимствованные из античной и библейской мифологии, даже из мировой литературы (Гомер, Данте, Рабле, даже Иисус Христос – странник). «Капитаны» – центральный цикл в «Жемчугах» – это классическая неоромантическая лирика – старые форты, таверны, страны, куда не ступала людская нога, но у Капитанов – отсутствие цели.

Второй период творчества (1911–1916) – новый этап. Поэт меняет своё отношение к символистскому искусству, он стал искать новых путей в искусстве. В 1911 году был создан «Цех поэтов», в манифестах которого декларировались «самоценность» каждой вещи, не символ, а живая реальность где все «весомо», все плотно. Эта установка на целостность мира

отразилась в новых книгах Гумилёва: «Чужое небо» (1912), «Колчан» (1916). В 1913 году поэт возглавил экспедицию в Африку, был в Абессинии, где собирал фольклор, знакомился с жизнью африканских племен. В 1914 году Гумилёв уходит добровольцем на фронт, он награжден двумя Георгиевскими крестами, но не забывает о творчестве, пишет пьесы, очерки.

В этих книгах особенно отчетливо изменяется образ лирической героини: «Она», «Из логова змиева», «У камина», «Однажды вечером». Между героями скрытое противоборство, а победительницей всегда выходит женщина, это не «поединок роковой» а поединок воли, характеров. «У камина» – герой рассказывает о своих экзотических путешествиях, когда он ощущал себя чуть ли не богом, и неожиданный финал: «И, тая в глазах злое торжество / Женщина в углу слушала его». Герой Гумилёва не слаб, но подобная развязка часто встречается в стихах. «Маргарита», «Отравленный» – новый тип стихотворения, построенный по новеллистически-балладному принципу. Меняется и сам лирический герой, если раньше герой свой путь отождествлял с путем сверхлюдей нищепанского типа, то теперь он пытается понять современную жизнь, она стала его «единой отрадой»: «Я вежлив с жизнью современной». В стихотворении «Я верил, я думал» герой делает вывод, что его прежний путь как покорителя «вершин, морей» может привести к пропасти, к падению в бездну. Выход из этой ситуации Гумилёв видит в обращении к восточному мирозерцанию, принимает слияние «всего со всем»: «И вот мне приснилось, что сердце мое не болит, / Оно – колокольчик фарфоровый в желтом Китае на пагоде пестрой... Висит и приветно звенит / В эмалевом небе, дразня журавлиные стаи». Интерес к Востоку сохраняется надолго; поэт даже создает книгу вольных переводов, подражание древнекитайским поэтам: «Фарфоровый павильон». Эта размышления прервала война 1914 года. Лирический герой Гумилёва обрел себя, его путь стал предначертанным. Это ярко отразилось в «Пятистопных ямбах»: «И в реве человеческой толпы / В гуденье проезжающих орудий, В немолчном зове боевой трубы / Я вдруг услышал песнь моей судьбы / И побежал, куда бежали люди».

В сборнике «Колчан» отражена история России, военные впечатления, личная судьба поэта:

Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня,
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.
– его credo стали слова:
Золотое сердце России

Но не надо яства земного,
В этот страшный и светлый час,
Оттого что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.
Мирно бьется в груди моей.

Третий период представлен сборниками: «Костер» (1918); «Шатер» (1921, вся книга посвящена Африке); «Огненный столп» (1921, название книги имеет сложный подтекст, так называется один из символов Будды).

Современность, события 1917–1920 годов Гумилёв трактует как стихийный взрыв, несущий в себе зерна хаоса и демонизма. Для объяснения этих разрушительных процессов он обращается к древнерусской истории и мифологии: «Змей» – ключ к проблематике всего сборника; «Змей крылатый» – из фольклора – прятался в саду полночью майской, он похищает ночью девушек, но ни одна не была в его дворце, они умирают в пути, и «тела я бросаю в Каспийское море», в роли змеборца появляется Вольга (в фольклоре был Добрыня), ведь именно Вольга в фольклоре охранял Святую Русь от иноверческих набегов. В этом стихотворении угроза национальной и государственной целостности перенесены в прошлое, а в стихотворении «Мужик» описано то страшное настроение, которое связано с появлением в России Распутина – Антихриста:

В диком краю и убогом
Много таких мужиков,

Слышен по вашим дорогам
Радостный гул их шагов.

Стихотворение «Я и вы» – пророчество, предвидение, каких много в творчестве Гумилёва:

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,

А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще.

В «Эзбекие» – описан большой каирский сад, а герой был измучен женщиной, он хотел уйти из жизни, но эта красота, этот сад позволили ему вдохнуть вкус жизни, он восклицает: «Выше горя и глубже смерти – жизнь». В «Огненном столпе» (сборник вышел в августе 1921 г., когда Гумилёв был уже арестован) появляется новое понимание личности. В стихотворении «Память» автор пересказывает свою жизнь, свои переживания, он хотел стать богом и царем, «Но святой Георгий тронул дважды / Пулею нетронутую грудь», теперь он не знает, как кончится его жизнь: «Крикну я ... но разве кто поможет, чтоб моя душа не умерла?». Автора в последней книге все время занимает вопрос о значении его как поэта, о его конце, о его отношениях с читателями: «Мои читатели». Сила его пророческих видений особенно наглядна в стихотворении «Заблудившийся трамвай», которое интерпретируется по-разному. Трамвай появляется внезапно, он летит по «трем мостам», уносит поэта «через Неву, через Нил и Сену», они «обогнули стену» и «проскочили рощу пальм». Смещение времени и пространства, соединение всех воспоминаний – следствие того, что трамвай «заблудился в бездне времен». Смещение ориентиров вызывает появление образов умерших:

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд

Нищий старик – конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Литературные герои предстают как реальные действующие лица, смерть которых вызывает острую боль. Нарушение связей приводит к тому, что действие перенесется в XVIII век:

Как ты стонала в своей светлице, Шел представляться к Императрице,
Я же с напудренной косой И не увиделся вновь с тобой.

Машенька – имя героини, не ясно, что за образ, вроде бы из «Капитанской дочки» Пушкина, но опять все не так просто. В этом произведении все нереально, а вопрос «Где я?» остается без ответа: «видишь вокзал, на котором можно / В Индию Духа купить билет?». Здесь есть и совершенно страшные и пророческие образы:

Вместо капусты и вместо брюквы
Мёртвые головы продают.

и голова аврора «лежала вместе с другими / Здесь в ящике скользком, на самом дне». Поэт видит и прошлое и настоящее: причудливый ландшафт Петербурга с Медным всадником, реминисценции, воспоминания, образы из русской и мировой литературы, философское начало в поэзии.

Гумилёв считал «Заблудившийся трамвай» мистической поэзией; его прозрения связаны с его размышлениями о духовной судьбе России. Стихотворение заканчивается мотивом церковного отпевания самого себя как умершего и признанием: «Трудно дышать и больно жить».

Как в прозе, так и в стихах Гумилёва прошлое, настоящее и будущее представлено в виде «потока сознания», скрещиванием и переплетением психических состояний. Поэт назвал его «галлюцинирующим реализмом; сплавом в единой картине состояние сознания и состояние мира».

В последних произведениях Гумилёва расширяется культурно-временное пространство. Для объяснения разрушительных процессов 1914-1920 годов он обращается к древнерусской истории и мифологии. Причины русской – «мужичьей» революции он осмысливает в духе гротеска, фантазмагии, а революционный бунт поэт связывает с возрождением дохристианского, языческого начала (см. стих. «Мужик»). В поисках сил, способных усмирить «стихийную вольницу», Гумилёв обращается к историческому прошлому России, в нем он находит аналогичные ситуации «смутного» времени, разброда – казнь Гришки Отрепьева, появление «двойников». Пытаясь осмыслить перелом в своей собственной судьбе, как оказалось, связанной со всеобщей судьбой, Гумилёв обращается к «родовым истоком», ищет родовую, коллективную память – «Прапамять». Мотив «прапамяти» проецируется одновременно на несколько философско-мифологических теорий, но главное – поиски своей духовной родины и своего истинного «я»:

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,

А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА
(11/23.VI.1889–5.III.1966)

План:

1. Начальный период творчества.
2. Второй период. Ахматова – голос народный.
3. Третий период творчества.
4. Поэма «Реквием».

Анна Андреевна Горенко (Ахматова – псевдоним) родилась под Одессой, в семье офицера, родители разошлись, жила с матерью, в Царском Селе, под Петербургом, потом в Киеве, училась на Высших женских курсах, вышла замуж за Гумилёва в 1910 году, уже в 1913 разошлись. Развод оформили в 1918. Жила преимущественно в Ленинграде, умерла в Москве. Главный принцип акмеизма – быть высшей степенью чего-либо – нашел воплощение в ее творчестве, оно продолжалось полвека и стало мерилем поэтического мастерства. Ахматова – крупный поэт XX века, к ней не примеримо слово «поэтесса». Личные переживания, судьба страны и народа нашли отражения в ее поэзии.

Первые ее книги – «Вечер» (1912), «Четки» (1914) – начальный период творчества (1907-1914). Первыми же книгами она показала, что любовная лирика может быть «женской», не уступая своим совершенством и трагичностью «мужской» лирике, но даже в первых книгах тематика ее стихов многолика – это и стихи о любимом городе («Стихи о Петербурге»), это тема о роли и назначении поэта, особенностях поэтического дара. Лирика Ахматовой исповедальна и часто носит автобиографический характер, но героиня в стихах имеет разный облик, разные обличья – наивная девушка, искушенная красавица, брошенная любовница, старуха, простая русская баба. С самого же начала критики отмечали такую особенность ее поэзии как «новеллистичность», психологическая проза. Ее стихи называли маленькими повестями, новеллами, но это не надо понимать буквально, в большинстве стихов не изложение событий, а «наложение» одного восприятия на другое, это рассказы о «миге», но обычно в них два аспекта, они присутствуют одновременно:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»

– Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна –

Первая же фраза драматически-многозначительна, но информация ясна, читатель сразу же понимает, что произошла драма – не важно, кто задает вопрос, дальше автором вводится уже оставшийся в прошлом кульминационный эпизод.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Этот ответ еще более впечатляющ, чем руки, сжатые под вуалью. Трагизм ситуаций присутствует во многих стихах Ахматовой, но в них часто есть и светлые ноты. Внутренний мир героев Ахматовой передается через описание внешнего облика героев, их портретных черт («твой профиль тонок и жесток»), прически («И в косах спутанных таится / Чуть слышный запах табака»), фигуры («Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней»), через отражение в зеркале или в восприятии чужих людей («И осуждающие взоры / Спокойных загорелых баб»). Внешний облик героев меняется очень быстро: *мимика* («Плотно сомкнуты губы сухие»), *жесты* («Взлетевших рук излом больной»), *взгляд* («Как я знаю эти упорные / Несытые взгляды твои»), *походка* («Он вышел, шатаясь»), *характер* самой речи, часто прерываемый («Это все... Ах, нет, я забыла / Я люблю вас»).

Для передачи внутреннего состояния своих героев Ахматова использует «вещные» образы («На столе забыты / Хлыстик и перчатка»), детали интерьера («Протертый коврик под иконой»), особенности одежды («В сером будничном платье, / На стоптанных каблуках»), украшения («Как красиво гладкое кольцо») и т.д. Ахматова активно пользуется цветовой символикой, символикой цветов («Я несу букет левкоев белых», «И только красный тюльпан, Тюльпан у тебя в петлице»), деревьев, птиц (аист, павлин), минералов («Там ликует алмаз и мечтает опал»).

Психологически окрашены в лирике Ахматовой и время суток, время года, даже погода – этот прием восходит к традициям фольклора, к психологическому параллелизму («Сероглазый король», где вечер, осень, закат предсказывают угасание, близость смерти, когда героиня узнала о смерти своего бывшего возлюбленного). Одно из самых известных ранних стихотворений – «Песня последней встречи» – передает физические ощущения: походку, поступок («на правую руку одела перчатку с левой руки»), субъективные ощущения. Героиня обернулась и увидела, что она покинула *темный* дом, развондушный желтый огонь свечи.

Второй период (1915-1923) совпал, по мнению Ахматовой, с тем, что пришел настоящий XX век, она вела его отсчет с 1914 года. В эти годы вышли книги: «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), Anno Domini (1922, «В лето Господне» – лат.). расширяется тематический круг ее поэзии; любовная тема не отступает на второй план, но меняется сама героиня. Если в ранней лирике преобладали ситуации торжества мужчины над героиней, то теперь женщина чаще всего сильна, она не только молит, но и требует,

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Она считает себя наследницей великих мастеров, у нее очень часты царскосельские мотивы, например, стихи из цикла «В Царском селе» (1911).

Смуглый отрок бродил по аллеям, Иглы сосен густо и колко
У озерных грустил берегов, Устилают низкие пни...
И столетия мы лелеем Здесь лежала его треуголка
Еле слышный шелест шагов. И растрепанный том Парни.

Конечно, Ахматова могла высказаться о поэтическом творчестве и прямо, без всевозможных высокопарных намеков, аллюзий на классику предыдущих веков;

Когда б вы знали, из какого сора Как желтый одуванчик у забора,
Растут стихи, не ведая стыда. Как лопухи и лебеда.

Со второй половины 20-х годов исследователи ведут отсчет третьего периода творчества Ахматовой (1924 – 1966). Но надо сказать, что в 20–30 годы ее практически не печатали, по сравнению с предыдущими годами она писала мало, часто «в стол». В эти годы Ахматова изучает творчество Пушкина, ее пушкинские штудии могут составить отдельный том. У Ахматовой и Гумилёва был один сын, знаменитый ученый-историк евразийства Лев Гумилёв. За этот период сына арестовывают трижды в 1935, 1938 и 1949 годах. Страшный личный опыт многомесячного стояния в тюремных очередях стал одной из причин, побудивших Ахматову к написанию поэмы «Реквием» (1935-1940), лейтмотив поэмы – «Я была тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был...». Материнское горе позволило ей не только ощутить свою причастность к трагедии народа, но и стать его голосом:

Уводили тебя на рассвете, На губах твоих холод иконки.
За тобой, как на выносе, шла, Смертный пот на челе не забыть.
В темной горнице плакали дети, Буду я, как стрелецкие женки,
У божницы свеча оплыла. Под кремлевскими башнями выть.

Личная трагедия и трагедия народа осмысливается через евангельские параллели и образ Богородицы, стоящей у распятия Сына-Спасителя.

Магдалина билась и рыдала, Но туда, где молча мать стояла,
Ученик любимый каменел, Так никто взглянуть и не посмел.

Отдельные части «Реквиема» создавались в разное время, но поэма обладает единством, единством проблематики, структуры, лирического сюжета (Арест – Ожидание – Приговор к смерти – Распятие), есть посвящение, вступление и эпилог. Многие отрывки близки народному плачу, похоронным причитаниям: «Муж в могиле, сын в тюрьме / Помолитесь обо мне». Ею создан и образ человека, уходящего из жизни: «И синий блеск возлюбленных очей / последний ужас застигает». Скорбящая героиня в поэме становится выразительницей общенародной скорби: и как «вопленница»

выражает всю боль женского страдания, и как поэт – высоким штилем говорит о том, что ее «измученным ртом» кричит «стомиллионный народ». Образ памятника в конце поэмы подсказывает еще один сквозной мотив – мотив окаменения от горя: «И упало каменное слово / На мою еще живую грудь», «Надо, чтоб душа окаменела», «Сына страшные глаза – окаменелое страданье». Поэма обладает несколькими уровнями обобщения – судьба автора, судьба советского народа в 30-ые годы XX века, судьба русского народа в разные периоды трагической российской истории (Стрелецкий бунт в конце 17 века, судьба донских казаков в советское время и др.), и, наконец, судьба человечества в Священной истории («Распятие»), причем основная мысль автора – в утверждении равновеликости судеб отдельных людей и народа в целом.

В годы Великой Отечественной войны Ахматова становится народным, национальным поэтом, ее лирика приобретает гражданский пафос: «Ленинград в марте 1941 года», «А вы, мои друзья последнего призыва!» В стихотворении «Мужество» (1942) звучит мысль о важности сохранения русского языка, без которого нет русской нации и русской истории:

Мы знаем, что ныне лежит на весах	Не страшно под пулями мертвыми
И что совершается ныне.	лечь,
Час мужества пробил на наших	Не горько остаться без крова –
часах,	Но мы сохраним тебя, русская речь,
И мужество нас не покинет.	Великое русское слово.

Ее сосед по коммунальной квартире, мальчик Валя Смирнов погиб под бомбежкой, его образ приобретает символическое обобщенное значение, это эпитафия всем погибшим детям:

Постучись кулачком – я открою.	За пустыней, за ветром, за зноем,
Я тебе открывала всегда.	Но тебя не предаю никогда.
Я теперь за высокой горою,	

Свое итоговое произведение «Поэму без героя» Ахматова пишет долго, с 1940 по 1962 годы. Это произведение отразило эпоху Серебряного века, революцию, даже порыв к свободе во время ВОВ. В основу сюжета легла давняя история – самоубийство молодого юноши, поэта Всеволода Князева в 1913 году, он был безответно влюблен в красавицу Ольгу Глебову-Судейкину, подругу Ахматовой. На этом фоне воссоздана атмосфера жизни и быта довоенного Петербурга, это молодость поэтессы и ее окружения, а так же драматические события последующих лет, когда наступил «не календарный – настоящий двадцатый век». В изображаемом калейдоскопе лиц мелькают многочисленные образы и мотивы – Фауст, Дон Жуан, Саломея. В этой взвинченной атмосфере всеобщего распада звучат и мистические мотивы – например, появляется фигура Мефистофеля, владыки мрака. Один из центральных образов – Петербург, который поэтесса

воспринимала как свой родной город, над которым тяготеет проклятье. Среди узнаваемых «героев» поэмы – Блок (Демон), Маяковский (Верстовой столб), Исая Берлин (Гость из будущего), О.Мандельштам, О.Глебова-Судейкина. М.Кузмин и др. Автор не упоминает имя Гумилёва, хотя она указывает, что его напрасно искала цензура, но многое в поэме основано на его отсутствии. Из-за насыщенности поэмы личными воспоминаниями и переживаниями в ней особая тайнопись, из-за чего поэма многим кажется малопонятной: «У шкатулки ж – тройное дно / Но сознаюсь, что применила / Симпатические чернила». Все время появляется образ зеркала, он становится сквозным лейтмотивом: «Я зеркальным письмом пишу». В поэме много реминисценций, аллюзий, причем они отсылают не к конкретным текстам, а к различным произведениям авторов Серебряного века и их предшественников. Точная фиксация атмосферы Серебряного века с его творческим и анархическим духом проецируется на дальнейшую судьбу России, ее мученичества и героизма в годы ВОВ. Заканчивается поэма образом расколота родины, распавшейся надвое России. За переплетением авторских ассоциаций и намеков встает ясная мысль: отказавшись от трагической или героической позы, автор берет на себя грехи и заблуждения целого поколения, разделяя с ним ответственность за судьбу своего народа.

В 1946 году Ахматова вместе с М.Зощенко стала предметом резкой критики, в духе партийной кампании по ужесточению политики в области культуры. Ее вновь перестали печатать – до 1950 года. Ахматова в эти годы занималась художественным переводом, писала литературоведческие статьи. Последний прижизненный сборник стихов – «Бег времени» (1965). В последние годы своей жизни она была в почете, выезжала за границу – во Францию, в Италию, где получила литературную премию, в Англию, где ей было присвоено звание почетного доктора Оксфордского университета.

Вопросы и задания:

1. Эволюция лирической героини и авторский монолог.
2. Родина в художественной концепции Ахматовой.
3. «Лирический дневник»: своеобразие жанра и сюжет.
4. Ахматова и акмеизм.
5. «Эпоха молчания и уединения».
6. «Реквием» – яркое произведение поаённой русской литературы 1930 – 1940-х годов.
7. Отражение в стихотворении «Мужество» судьбы родной земли и родного языка.
8. Своеобразие поэтики Ахматовой.

Литература

1. Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М., 1996.
2. Ахматова: pro et contra. Антология. Т.1. – СПб., 2001.
3. Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр. – Пермь, 2002.
4. Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. – М., 1990.
5. Гончарова Н. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. – М. – СПб., 2000.
6. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М., 1998.
7. Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. – М., 1991.
8. Малюкова Л.Н. Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество. – Таганрог, 1996.
9. Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма / Сост. М. Кр алин. – Л., 1990.

Лекция 9
СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН
(21.IX/3.X.1895–28.XII.1925)

План:

1. Мироззрение поэта.
2. Цикл «Москва кабацкая».
3. «Персидские мотивы».
4. Поэма «Анна Снегина».

Сергей Александрович Есенин родился в с. Константиново Рязанской губернии, вышел из крестьянской элиты. В Москву он приехал в 1912 г. Мироззрение С. Есенина того времени имело черты романтизма и нравственного максимализма. Он верил в благородный подвиг, святую правду, в миссию поэта-пророка, готового клеймить порочную и слепую толпу; он намерен прожить, не очернив себя.

Мироззрение поэта. Во взглядах С. Есенина органично объединились два начала – христианское и крестьянское. Тема крестьянской России, тема избы не была для поэта лубочной. В творчестве С. Есенина она обрела философский и библейский смысл. Крестьянский космос олицетворял для него не просто благодать, но и земной рай. В строках посвящённого Д.В. Философому стихотворения «Чёрная, потом пропахшая выть!..» «Выйду на озеро в синюю гать, / К сердцу вечерняя льнет благодать» выражено чувственное отношение поэта к миру земной гармонии. В стихотворении «В хате» образ крестьянского лада и райской благодати складывается из многочисленных бытовых деталей. Восприятие крестьянского рая, адекватного раю небесному, воссоздано в стихотворении «Гой ты, Русь моя родная...»: «Если крикнет рать святая: / «Кинь ты Русь, живи в раю!» / Я скажу: «Не надо рая, / Дайте родину мою».

Пейзаж в поэзии С. Есенина одухотворён. Пейзажная метафора соединена с евангельскими образами. Так, в стихотворении «Сохнет стаявшая глина...» образ ветра, «рыжего ласкового ослёнка», сочетается с образом Христа («Кто-то в солнечной сермяге / На ослёнке рыжем едет»), которому поклоняется вся природа («Никнут сосны, никнут ели / И кричат ему: «Осанна!»). В стихотворении «Чую радуницу Божью...» природа – олицетворение Христа: «Между сосен, между ёлок, / Меж берёз кудрявых бус, / Под венком, в кольце иголок, / Мне мерещится Исус». Лирический герой его поэзии той поры – пастух в хорах природы («Я – пастух; мои палаты – / Межи зыбистых полей»). Определение пастух» уже в ранней

лирике обрело тот ветхозаветный смысл, который поэт позже, в 1918 г., раскрыл в статье «Ключи Марии»: всё творчество и вся философия жизни есть плод пастушеских дум; пастух, как пророк Амос, мистически избран. Крестьянская Русь в поэзии С. Есенина 1910-х годов олицетворяла небо. Синий цвет, традиционно ассоциировавшийся с образом Богородицы, стал, главным в цветовой образности есенинского стиха.

Уже в первых поэтических опытах проявилось есенинское ассоциативное восприятие действительности. Поэт выстраивал метафорические цепочки: «Там, где капустные грядки / Красной водой поливает восход, / Кленёночек маленький матке / Зелёное вымя сосёт», «Дымом половодье / Зализало ил. / Жёлтые поводья / Месяц уронил». Тогда же в его лирику вошел романсный стих с характерной напевностью, синтаксической простотой и стройностью, законченностью предложения в границах строки или строфы: «Тихо дремлет река. / Тёмный бор не шумит. / Соловей не поёт, / И дергач не кричит». Язык Есенина прозрачен, ясен; обращаясь к метафизическим темам, он избегал недоговорённости, двусмысленности образа.

В 1915 г. С. Есенин из Москвы переехал в Петербург, там познакомился с А. Блоком, С. Городецким, Н. Клюевым, С. Клычковым. С одной стороны, ему открылись двери литературных салонов, с другой – он вошёл в круг крестьянских поэтов. Он стал знаменит, приобщился к поэтическому объединению «Краса», создателями которого были С. Городецкий и А. Ремизов. Лирика поэтов из крестьян в ту пору уже стала составной частью культуры «серебряного века», и Есенин вместе с Клюевым и Клычковым привнёс в русскую поэзию свою тему.

Февральская революция трактовалась С. Есениным как революция мужика-старообрядца: «Но гонишь ты лихо, / Двуперстым крестом» («Отчарь»). Русский мужик представал в поэмах и чудотворцем, и ловцом вселенной, и библейским пастухом. Этот мужик принимал в свои «корузлые руки» младенца Иисуса, да и родился Христос в «мужичьих яслях». В написанной в 1917 г. поэме «Товарищ» Иисус идёт на борьбу «за волю, за равенство, за труд» вместе с Мартином и гибнет за республику, которая отныне подменяет христианское понятие Воскресения.

Послереволюционная Россия – новый Назарет: «Новый Назарет / Перед вами. / Уже славят пастыри / Свет за горами» («Певущий зов»), «Радуйся, Сионе, / Проливай свой свет! / Новый в небосклоне / Вызрел Назарет» («Инония»). Революция отождествляется с Преображением и Рождеством. Рождение новой России – вселенское явление; в поэмах и стихотворениях С. Есенина появился образ ожеребившегося новым Назаретом неба, отелившегося Россией Господа, что соответствовало есенинскому мифу о крестьянском коровьем боге.

Как заборная, громкая брань») обрели в цикле драматическое, исповедальное звучание, раскрыли тему одиночества и печали поэта, наполнились элегическим содержанием; не случайно строки «На московских изогнутые улицах / Умереть знать судил мне Бог» («Да! Теперь решено. Без возврата...») явились откликом на пушкинские «Дорожные жалобы» («На большой мне, знать, дороге / Умереть Господь судил»).

В сборник «Москва кабацкая» (1924) С. Есенин включил цикл «Любовь хулигана», в котором любовь обрела очищающую силу, она излечивала душу поэта, наполняла ее нежностью. Этот цикл композиционно выстроен как роман о влюбленном герое от зарождения чувства до его окончания, от «первый раз я запел про любовь» до «разлюбил тебя не вчера?»

В «Любви хулигана» С. Есенин описал осеннюю, зрелую любовь к осенней женщине. Осень в стихах цикла – не только возраст, не только время года, но и состояние души. Осень стала образом чувственной любви лирического героя: «И глаз осенняя усталость», «О, возраст осени! Он мне / Дороже юности и лета», «Знать, только ивовая медь / Нам в сентябре с тобой осталась», «Чужие губы разнесли / Твое тепло и трепет тела. / Как будто дождик моросит / С души, немного омертвелой» «Вот так же отцветем и мы / И отшумим, как гости сада», «Знаю, чувство мое перезрело» и т.д. «Любовь хулигана» – тончайшая психологическая лирика, в ней осенние настроения поэта были созвучны философии покоя, которая стала главной темой поздней поэзии С. Есенина.

С. Есенин 1924 г. готов вписаться в советскую Россию, постичь «коммуной вздыбленную Русь», быть настоящим сыном в «великих штатах СССР». Он публикует «Русь уходящую» – своё признание победы новой России над уходящей Русью. В беспризорных мальчишках страны Советов он видит и образ Пушкина, и образ Троцкого («Русь бесприютная»). Теперь в советской России он – «самый яростный попутчик» («Письмо к женщине»).

Цикл «Персидские мотивы». Попытка обрести согласие с самим собой и с миром нашла выражение в «Персидских мотивах». Стихи цикла были написаны с осени 1924 по август 1925 г. Романтический сюжет о любви северянина и дикарки, южанки С. Есенин воспринял от Пушкина и Лермонтова. В 1924 г. он написал стихотворение «На Кавказе», в котором любовный сюжет был увязан с душевным кризисом поэта:

Здесь Пушкин в чувственном огне	И Лермонтов, тоску леча,
Слагал душой своей опальной:	Нам рассказал про Азамата,
«Не пой, красавица, при мне	Как он за лошадь Казбича
Ты песен Грузии печальной».	Давал сестру заместо злата.

С. Есенин создавал «Персидские мотивы», «тоску леча», пытаюсь «забыть ненужную тоску». Стихи писались на Кавказе, но выбор поэта пал на страну Саади – Персию, чему был ряд причин. Прежде всего на темы,

сюжеты, тональность «Персидских мотивов» повлияли персидские лирики. В персидской поэзии образ женщины - исключительный, женская красота превосходит саму природу, лирический герой подмечает в любовном страдании тончайшие нюансы.

С. Есенин создавал в своем цикле образ голубой и весёлой страны, которой перестала быть Россия, он творил образ ласкового и шафранного рая. Ранее Россия ассоциировалась в лирике С. Есенина с голубой страной, то есть со страной-идеалом, мужицкой мечтой. Характерно, что романы-мифы С. Клычкова «Сахарный немец», «Чертухинский балакирь» и «Князь мира» тоже напитаны крестьянским идеалом разголубой страны – Сорочьего Царства, которому так и не суждено реализоваться в России. После революции голубой цвет исчезает из лирики С. Есенина. Если в 1916 г. в его поэзии встречались образы «Голубеет небесный песок» и «В голубой купается пыли», то в 1924 г. – «Закат обрызгал серые поля», «Принакрытые сереньким ситцем / Этих северных бедных небес». Теперь выдуманная Персия соответствовала идеалу, именно там поэт стремился обрести покой: «Улеглась моя бывшая рана – / Пьяный бред не гложет сердце мне. / Синими цветами Тегерана / Я лечу их нынче в чайхане», «Я давно ищу в судьбе покоя», «Заглуши в душе тоску тальянки», «Вот он, удел желанный / Всех, кто в пути устали». «Хорошо бродить среди покоя».

Его муза – пери, Лала, Шаганэ, Гелия... Как в персидской лирике, в стихах С. Есенина раскрывается искусство любви, ее грамматика. Однако в отличие от Саади он не сосредоточен на муках любви, в «Персидских мотивах» не звучит характерный для лирики персов мотив любовного самоуничтожения. С. Есенин писал о гармонии любви, ее атрибутике: от подарков любимой («Подарю я шаль из Хороссана / И ковер ширазский подарю»), ласковых речей («Как сказать мне для прекрасной Лапы / По-персидски нежное „люблю»?»; «Как сказать мне для прекрасной Лалы / Слово ласковое „поцелуй»?»; «Как сказать ей, что она „моя»?», «Я в глазах твоих увидел море, / Полыхающее голубым огнем»; «Нежностью пропитанное слово»), обещаний («Ты сказала, что Саади / Целовал лишь только в грудь. / Подожди ты, Бога ради, / Обучусь когда-нибудь!»), любви душой («Если душу вылюбить до дна»), поцелуев («Красной розой поцелуи веют, / Лепестками тая на губах»), ласк («Ты – моя» сказать лишь могут руки», «Наклонись своим красивым станом, / На коленях дай мне отдохнуть», «И меня твои лебяжьи руки / Обвивали, словно два крыла», «В крепких объятиях стана / Нет ни тревог, ни потери», «Руки милой – пара лебедей») – до рыцарского комплекса исключительности своей возлюбленной («Я б порезал розы эти, / Ведь одна отрада мне – / Чтобы не было на свете / Лучше милой Шаганэ»), до любви-прощения, любви, в которой исчезает ненависть («Помиришь лишь в сердце со врагом – / И тебя блаженством ошафранит»), до

красоты любовного страдания («Ты дала красивое страданье»), до ревности, без которой любовь умирает («Ни к чему в любви моей отвага. / И зачем? Кому мне песни петь? – / Если стала неревнивой Шага, / Коль дверей не смог я отпереть, / Ни к чему в любви моей отвага»), до измены («И когда поэт идет к любимой, / А любимая с другим лежит на ложе, / Влагою живительной хранимый, / Он ей в сердце не запустит ножик», «Шаганэ моя с другим ласкалась, / Шаганэ другого целовала»).

Однако Персия даёт временный покой. Тема цикла – ностальгия по России. В любовные мотивы непременно привносится образ родины: «Мы в России девушек весенних / На цепи не держим, как собак», «Как бы ни был красив Шираз, / Он не лучше рязанских раздолий», «Там на севере девушка тоже», «Сердцу снится страна другая», «Отчего луна так светит тускло / На сады и стены Хороссана? Словно я хожу равниной русской / Под шуршащим пологом тумана», «Мне пора обратно ехать в Русь». Любовь к России сильнее любви в персидском раю. Да и этот рай – не более чем созданный поэтом образ. В «Персидских мотивах» прозвучала пушкинская тема «я сам обманываться рад»:

Глупое сердце, не бейся!

Нищий лишь просит участия...

Все мы обмануты счастьем,

Глупое сердце, не бейся.

Поэма «Анна Снегина». В январе 1925 г. С. Есенин написал поэму «Анна Снегина» – о северной, реальной любви в реальной предреволюционной и послереволюционной России, объединив в одном сюжете две темы – лирическую и эпическую. Поэма создавалась параллельно с «Персидскими мотивами».

Традиционная в русской литературе тема дворянских гнезд получила в «Анне Снегиной» свою интерпретацию. Принадлежавшая к московской аристократической элите Т.А. Аксакова-Сиверс в своих воспоминаниях писала: «...я поражаюсь, с какой красивой легкостью мы – я говорю о дворянстве – расставались с материальными ценностями. Очень тонко подметил это Есенин в поэме «Анна Снегина». Героиня поэмы, аристократка духа, женщина чистых помыслов и высокой культуры, стойко, спокойно переживает революционное возмездие крестьян, разорение своего хозяйства, но болезненно воспринимает судьбу России, свое изгойство, гибель мужа, расставание с Сергеем. В её душе нет ненависти, но сохранилось романтическое чувство к герою, который становится не только образом ее любви, но и образом родины. Интимная и патриотическая темы в поэзии С. Есенина были в таком же органичном согласии, как в творчестве А. Блока и А. Ахматовой.

Интимный сюжет о влюблённости героев, об их незавершенной любви развивается в поэме как череда фрагментов, цепь чувственных состояний: безотчетное чувство в шестнадцать лет; равнодушие Сергея в 1917 г.

(«Теперь бы с красивой солдаткой / Завесть хорошо роман»); встреча Сергея и Анны после его болезни, их интуитивное, безотчётное влечение друг к другу («Не знаю, зачем я трогал / Перчатки ее и шаль», «По-странному был я полон / Наплывом шестнадцати лет»); встреча после гибели мужа Анны на войне, её обидные слова о трусости Сергея, сцена у мельника с ностальгией по любви («Тогда я всю ночь напролет / Смотрел на скривленный заботой / Красивый и чувственный рот»); письмо Анны из эмиграции, в котором опять же – любовь-намёк («Но вы мне по-прежнему милы»), и, наконец, только в последней строфе поэмы обозначена определенность в их отношениях, происходит момент узнавания чувства, открытия любви («Мы все в эти годы любили, / Но, значит, / Любили и нас»). В романе героев отсутствует логика, он развивается интуитивно. В описании нереализованного любовного желания, не выраженных определенно романтических отношений героев, смены чувств и настроений проявилась импрессионистическая поэтика. С. Есенин в образах-намёках создал поэзию импульса, впечатления, интуиции.

Революция определила расставание героев, но она не в силах подавить в них память о любви и чувство внутреннего родства.

В герое поэмы С. Есенин описал себя. О настроениях поэта последних лет, его философской концепции жизни и личности свидетельствует и его лирика 1924–1925 годов.

В 1925 г. в любовной лирике С. Есенина раскрылась донжуанская тема. «Не гляди на меня с упреком...», «Какая ночь! Я не могу», «Ты меня «не любишь, не жалеешь...», «Может, поздно, может, слишком рано...», «Кто я? Что я? Только лишь мечтатель...» - стихи, посвященные «любви недорогой», «вспыльчивой связи», принятой за любовь «чувственной дрожи», легкомысленным женщинам, которых любят «кстати». Эта любовь – без страдания, умиротворяющая, она соответствует настрою поэта на душевный покой. Столь же чиста и безгрешна была любовь без любви в «Снежной маске» А. Блока («И вновь вдыхаю, не любя, / Забытый сон о поцелуях», «Ты не первая мне предалась / На темном мосту»). Лирический герой С. Есенина подмечает в себе любовную легкость и стремление к вечному любовному счастью: «Походить я стал на Дон-Жуана, / Как заправский ветреный поэт».

Образ зимы выразил поэтическую высоту С. Есенина. Автологический стиль сочетается с есенинской метафоричностью. Сравнения, параллелизмы, ясная деталь – всё это создавало образ природы – и как пейзажа, и как вселенского мира, и как состояния лирического героя. Метафора в пейзаже С. Есенина – не только форма, прежде всего она выражала есенинское мироощущение, его панпсихизм. Его метели плачут, как цыганская скрипка, ветер свищет обалдев и т.д. Р. Гуль в рецензии на книгу С. Есенина 1922 г. «Избранное», обратив внимание на сходство его лирики с древними языческими песнями, писал о пантеистическом эротизме в пейзажах поэта.

Этот мотив характерен для всего творчества С. Есенина: «Так и хочется к телу прижать / Обнажённые груди берез». «Так и хочется руки сомкнуть / Над древесными бёдрами ив», «Отрок-ветер по самые плечи / Заголил на берёзке подол», «За голые колени / Он обнимал меня» (берёза о пастухе), «Уж и берёза! / Чудная... А груди... / Таких грудей / У женщин не найдёшь». Присутствует этот мотив и в зимнем цикле: «Тот почти берёзке каждой / Ножку рад поцеловать», «И, утратив скромность, одуревши в доску, / Как жену чужую, обнимал берёзку».

Поздняя лирика С. Есенина наполнена пушкинизмами. К пушкинскому Моцарту поэт обратился, задумав свою последнюю поэму «Чёрный человек». Он начал писать её ещё в 1922 г., а окончательный вариант сложился в ноябре 1925 г. Поэтическая исповедь была написана под явным впечатлением от «Моцарта и Сальери» Пушкина. Незадолго до гибели к пушкинскому Моцарту приходит человек в чёрном и заказывает ему «Реквием». Он становится для Моцарта наваждением, отнимает у него покой: «Мне день и ночь покоя не дает / Мой чёрный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит». С. Есенин использовал эту же ситуацию: к лирическому герою приходит Чёрный человек и лишает его покоя. Он мучает поэта, он, вычленив из есенинского «целого» его несправедное «я», рисует поэта как воплощенное зло. Чёрный человек – образ есенинской рефлексии. В финале поэмы герою удастся освободиться от черного гостя, победить свои собственные внутренние терзания, утвердить в душе согласие своих полярных «я». Лирический герой С. Есенина принимает не только мир таким, каков он есть, но и себя – как данность, как природное целое.

Вопросы и задания:

1. Поиски творческого самоопределения.
2. Лирический герой Есенина. Поэтизация общечеловеческого.
3. Отношение поэта к революции.
4. Образ России в творчестве Есенина.

Литература

1. Бельская Л. Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. – М., 1990.
2. Бениславская Г.А. Дневник. Воспоминания. Письма к Есенину. – СПб., 2001.
3. Карпов А. С. Поэмы Сергея Есенина. – М., 1989.
4. Куняевы Станислав и Сергей. Жизнь Есенина. Снова выплыли годы из мрака... – М., 2001.
5. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – М., 1989.

6. Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. – М., 1989.
7. С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. – М., 1986.
8. Сергей Есенин в стихах и в жизни. Письма. Документы. – М., 1995.
9. Солнцева Н. М. Сергей Есенин. 2-ое изд. – М., 1998.
10. Хазан В. И. Проблемы поэтики С.А. Есенина. – М.; Грозный, 1988.
11. Харчевников В. И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910 – 1916 гг.). – Ставрополь, 1975.

Лекция 10
ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН
(20.I / 1.II 1884 – 10.III.1937)

План:

1. Раннее творчество.
2. Аллегорические рассказы – «Глаза», «Церковь божия», «Сподручница грешных», «Дракон», «Арапы», «Мамай», «Пещера».
3. «Соскочивший, несущийся мир (рассказы «Пещера» и «Дракон»):
 - о природе фантастического у Замятина;
 - «звериное» и «человеческое» в рассказе «Дракон»;
 - средства художественной выразительности в рассказе «Дракон».
4. Роман «Мы»:
 - творческий замысел и история создания романа «Мы», его жанровое своеобразие;
 - проблема личности и государства в романе:
 - а) замкнутая модель мира в романе,
 - б) облик и принципы Единого Государства,
 - в) рассказчик, номер D-503, и его духовная болезнь,
 - г) роман-предостережение.

Евгений Иванович Замятин начинал как ремизовец. Он родился в 1884 г. в Лебедяни (Тамбовская губерния, Центральная Россия), в семье священнослужителя, окончил кораблестроительный факультет Петербургского политехнического института. В 1908 г. получил диплом инженера-кораблестроителя и предложение готовиться к научной карьере. Евгений Иванович Замятин в пору молодости был увлечён освободительными идеями, революционной волной 1905 года. Он участвовал в нелегальной работе большевистской организации, провёл несколько месяцев в одиночке, был выслан из Петербурга. В 1908 году параллельно с инженерной работой он начинает писать.

Раннее творчество. Первыми его литературными произведениями были технические статьи о кораблестроении. Первым его значительным произведением стала повесть «Уездное» (1911), гротескно рисовавшая мир русского провинциального собственничества, тот самый мир, который в эти же годы запечатлел Горький в образе «окуровщины». Чуть позднее (1914) появляется повесть Замятина «На куличках» – сатира на опору империи, российское офицерство. За неё автор был привлечен к суду.

Дореволюционное творчество Замятина развивалось в традициях русского критического реализма Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова и было окрашено демократическими идеями. Замятин был очень русский человек. В этом

заклучалась его сила как художника и его трагедия. Его отношение к старой России можно определить словами: «любовь-ненависть». Любовь к её истокам, здоровой народной основе, творческой одержимости русской натуры, её готовности к революционному обновлению. И ненависть к самодержавно-политическим оковам, провинциальной тупости, азиатщине, резервуару дикости и бескультурия, который, как казалось писателю, невозможно исчерпать в обозримое время. Символом такой косной, непреодоленной стихии становится Барыба («Уездное»): «Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, широкоугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескольких кусков как будто и лад какой-то выходит: может, и дикий, может, и страшный, а всё же лад». Путь Барыбы – путь бессмысленных жестокостей и преступлений: «продался» развратной купчихе в летах Чеботарихе, обидел безответную сиротку Польку, украл деньги у своего дружка отца Евсея, а другого приятеля, портного Тимошку, не моргнув глазом, отправил по ложному свидетельству на виселицу. Но нет смысла обвинять во всем самого Барыбу. В жизни его столько раз бивали, что, по словам того же Тимоши, у Барыбы «души-то, совести... ровно у курицы».

Но писатель видел и другую Россию. В рассказах «Три дня» и «Непутёвый» (где выведен «вечный студент» Сеня, гибнущий на баррикадах) автор показал протестующую, революционную Россию. В цикле рассказов о Севере (повесть «Север», рассказ «Африка» и более позднее «Ёла») читатель встречается гордых мечтателей, сильных и красивых людей – «задумавшегося» добродушного русского великана Марея и прямодушную лопскую рыжую красавицу Пельку, очарованного, ошеломлённого сказкой о несуществующей стране любви и изобилия – далёкой Африке – гарпунщика Фёдора Волкова, одержимого страстью к собственному суденышку – ёле бедного рыбака и великого труженика Цыбина.

В 1914 году за антивоенную повесть «На куличках» писатель был предан суду, а номер журнала, в котором появилась повесть, был конфискован. Из-под пера Замятина вышла, по словам критика А. Воронского, «политическая художественная сатира», которая «делает понятным многое из того, что случилось потом, после 1914 года».

В 1916 году писатель уезжает в Англию, где строил корабли для русского флота. Буржуазная цивилизация, превращающая человека в машину, дала материал для сатирической повести «Островитяне» (1918) и рассказа «Ловец человеков» (1918). Осенью 1917 года Замятин возвращается в Россию. В Петрограде он встретил Октябрьскую революцию, пережил события гражданской войны, жестокую разруху и голод. В это время он

сближается с Горьким и участвует почти во всех его начинаниях по спасению культуры – в работе издательства «Всемирная литература», «Комитета исторических пьес», «Дома искусств» и «Дома учёных».

Также вместе с Г. Гумилёвым сделался главой литературной студии, и большинство петербургских молодых прозаиков стало его слушателями. Одновременно он преподавал кораблестроение в политехническом институте. Соединение в одном человеке писателя и инженера не прошло бесследно для писателя: Замятин стал одним из главных проводников «формального», технического отношения к литературе среди молодого писательского поколения. Литературная продукция его невелика, что неудивительно, учитывая его инженерные занятия и тщательную манеру письма. Им написаны три тома рассказов, «Уездное» (1916); «Островитяне» и «На куличках»; несколько сказок – вернее, сатирических басен в прозе («Большим детям сказки»), пьеса «Огни святого Доминика» (все это вышло в 1922 году) и роман «Мы», который не будет опубликован до тех пор, пока советская цензура не переменит своих методов.

В ранних рассказах Замятина, вошедшие в сборник «Уездное», провинциальная жизнь дана в самом своем пошлом, гротескном и провинциальном аспекте. Написаны рассказы продуманно отобранным и выразительным языком, с явным предпочтением редких и местных словечек. Жуткая, бездарная пошлость и мертвящая скука – такова атмосфера в этих рассказах. Позднее Замятин отрывается от русской провинциальной почвы и ремизовского словаря и постепенно развивает собственную манеру, основанную на подчёркивании, при помощи сложной системы метафор и сравнений, выразительной ценности многозначительной детали. Его стиль перегружен словесной выразительностью и образностью. Это избыточное богатство выразительных средств часто нарушает течение рассказа, превращая его в простую мозаику деталей. Такой метод близок к кубизму в живописи – персонажи Замятина отождествляются с геометрическими формами, которые автор им придает.

Художник высокой культуры, остросовременного, можно сказать, европейского склада мышления, Замятин в то же время не менее остро чувствовал национальную плоть российского бытия. Это помогло ему развить дальше отечественную повествовательную традицию – стать одним из зачинателей орнаментальной прозы XX века. 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 годы, Замятин вместе с А. Ремизовым и Андреем Белым раскрывали новые возможности этой изобразительной стихии. Вместе с тем, свободный от каких-либо иллюзий, Замятин никогда не обольщался родным национальным укладом.

Его исторически сложившимся изъяном он считал подавленность, неразвитость личности в России. «Быть со всеми, орать, как все, колотить, кого все» – вот какие вековые инстинкты он открывал в человеческой толще традиционной Руси.

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. 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».

Уже из этого ясно, что в безразличии к жизни страны, во враждебности революционному процессу Замятина не упрекнешь. Он сразу понял, что Октябрьская революция – это реальная судьба его родины. Он сознавал масштаб, грандиозность происходящего. Правда, в его глазах это величие было скорее трагическим, но тем не менее именно величием. Писатель представлял, насколько прекрасны провозглашаемые революцией цели: «Не время механического равенства, не время животного довольства настает с уничтожением классов, а время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви», – писал он в статье под названием «Цель».

Однако Замятин хорошо видел и другое – ту непомерную цену которую стране, народу, человечеству приходится платить за революционный перелом истории. Лишённый, как сказано, каких-либо иллюзий, он в годы Октября не мог примириться с человеческими страданиями, жертвами, тяжестью потерь. Он настаивал, что современники – и те, кто совершает революцию, и те, кто воспекает её, – идут во многом ложным путем: для них главным ориентиром стали не цели революции, а ее средства — революционное насилие и классовая ненависть. «У нас пока вся литература, – писал он в той же статье, – строится на ненависти – на классовой ненависти, её сложных соединяющих, её суррогатах». Повести и рассказы, написанные Замятиным в октябрьские годы («Землемер», «Пещера», «Сподручница грешных» и др.), отражали эту скептическую, полную тревоги за людей позицию писателя.

Проще всего отмахнуться от произведений Замятина как от грубо ошибочных; так до сих пор и поступали. Труднее, но и гораздо полезнее понять, что наблюдательный взгляд Замятина точно улавливал крайности, действительно свойственные эпохе. Особенно его тревожила тенденция к обезличиванию всей человеческой деятельности, весьма отчётливо выступавшая в социальной и духовной жизни революционных лет. Замятин был убеждён, 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.

М. А. Булгаков в письме Сталину писал, как известно, что из 301 отзыва о нём в советской печати он насчитал 298 враждебно-ругательных и только три похвальных. Одним из этих трёх был отзыв Замятина. Уже в первой повести Булгакова «Дьяволиада» Замятин сумел выделить то, что действительно станет определять булгаковскую прозу вплоть до «Мастера и Маргариты»: «фантастика, корнями растающая в быт». Это не случайно. Замятин был убеждён, что основой современных изобразительных средств должен служить именно сплав реальности, «быта» с «фантастикой», условностью. Он вообще предпочитал не воспроизводящую сторону искусства, а пересоздающую, был склонен не к «живописному» началу литературы, а скорее к «архитектурному» – к искусным, динамичным сюжетно-композиционным построениям, к минимуму описаний, подробностей, украшений. 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 именно независимость творчества. Он писал (в статье 1924 года «О сегодняшнем и современном»): «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». Это одна из самых ранних и вполне точных формулировок того требования к нашей литературе, которое оставалось главным на всем протяжении ее истории. Точно так же, как оставалась главной бедой и главной виной советских писателей именно привычка «говорить с оглядкой и с опаской». А тех, у кого этой губительной привычки не выработалось, мы получили возможность читать лишь в самые последние годы.

Столь независимая и неуступчивая позиция делала положение Замятина в литературе всё более трудным. С 1930 года его практически перестали печатать. Была снята с репертуара пьеса «Блоха», а трагедия «Атилла» не получила разрешения к постановке. В этих условиях Замятин в 1931 году обратился с письмом к Сталину и просил разрешить ему выезд за границу. Просьбу Замятина поддержал Горький, и в ноябре 1931 года Замятин уезжает за рубеж. С февраля 1932 года он жил в Париже.

Повесть «Уездное», высоко оценена критикой, его перу принадлежали повести, рассказы, сказки, в которых проявился критический пафос писателя, склонного к иронии, аллегории, сатире, гротеску. В то же время повествовательная манера художника не отличалась строгой

рациональностью. Его стиль соединял в себе рационалистичность и «женственный лиризм», который был замечен критикой ещё в 20-е годы. Манера художника формировалась столкновением двух авторских эмоций – любви к провинциальной России и ненависти к её косному, тупому быту. Многие персонажи замятинских произведений носят сатирический характер, а подчас наделены и чертами гротеска. В повести «Уездное» уродливы и страшны фигуры урядника Анфима Барыбы, купчихи Чеботарихи, комически жалки пьяница монах Евсей и доморощенный «философ» портной Тимоша. В структуре каждого персонажа выделены доминантные черты, совокупность которых создаёт символический образ чудовищного «энтропийного» Уездного.

Состояние неосознанного бытия Замятин подвергает критике в повести («Алатырь» , 1914), в которой преобладает комически-пародийное начало. Шаржированный быт провинциального городка в известной степени спроецирован на российское претенциозное бытие накануне революции. Изуродованное сознание русского провинциала вызывает не гнев, а сожаление художника, поэтому эта повесть лишена резкой сатиризации. Большой гротесковостью отличается повесть «На куличках» (1914), в которой описана бездуховность, моральная опустошённость, безнравственность царской армии. Автор, следуя своей манере заострять образ путем усиления отдельных его черт, создал традиционную в классической литературе галерею сатирических характеров. Распутник, подлец, глупец, интриган, бездельник, растяпа, неудачник, педант — все отрицательные свойства человеческой природы представлены в повести. Однако авторский пафос и здесь проявляется не только в осуждении порока, но и в сочувствии тем героям, которые страдают или погибают под гнётом мещански-застойной атмосферы. Синтез столь разнонаправленных эмоций оказывает существенное влияние на формирование иронической манеры повествования.

Ирония составляет пафос большинства маленьких сказок, созданных писателем в последующие два-три года. Сюжеты этих сказок строятся на ироническом переосмыслении житейских ситуаций, в которых обнаруживается несостоятельность того или иного человеческого свойства или идеи. Замятин высмеивает гордыню и суетность («Дьячок»), посягательство на законы природы («Пётр Петрович»), благонамеренность глупости («Ангел Дормидон»), самоуверенность ограниченности («Картинки»), гонор невежества («Электричество») В то же время эти сказки вызывают социальные ассоциации. Наметилась явная тенденция к аллегоричности, которая в послеоктябрьском творчестве оформилась в самостоятельный жанр.

Сразу после революции Замятин создаёт целый ряд аллегорических рассказов, отразивших гуманистическую позицию художника: («Глаза», «Церковь божия», «Сподручница грешных», «Дракон», «Арапы», «Мамай», «Пещера»). Последние два рассказа выделяются среди прочих общей критической идеей. В них особенно наглядно проиллюстрирована авторская мысль о неизбежности деградации гуманизма в условиях «пещерной» жизни, возвращающей человека к тем временам, когда общество ещё не знало главных заповедей «не укради» и «не убий». «Пещерная» жизнь послеоктябрьской России грозила, по мысли писателя, уничтожить гуманизм. Современники не понимали максимализма Замятина, критиковавшего послереволюционную действительность с позиций гуманизма. Художник вынужден был объяснять свои творческие принципы. Он говорил, что не может пройти молча мимо глупости и лицемерия, что критиковал это в царской России и в Англии и продолжает критиковать в новой России. Но объяснения мало помогали, и писателя упрекали за потерю контакта с эпохой. Наибольшему осуждению подвергся роман («Мы»), в котором современники увидели пасквиль на коммунизм.

«Соскочивший, несущийся мир» (рассказы «Пещера» и «Дракон»).
О природе фантастического у Замятина. «В наши дни единственная фантастика – это вчерашняя жизнь на трёх китах. Сегодня Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра – мы совершенно спокойно купим билет в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей пространство и время. И искусство, выросшее из этой сегодняшней реальности, – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

Но всё-таки есть ещё дома, сапоги, папиросы. Отсюда в сегодняшнем искусстве – синтез фантастики с бытом. Каждую деталь – можно ощупать: всё имеет меру и вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И всё же из камней, сапог, папирос и колбас – фантазм, сон».

Анализируя собственное творчество, Замятин утверждает: «Для сегодняшней литературы плоскость быта – всё равно что земля для аэроплана: только путь к разбегу – чтобы подняться вверх – от быта к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу... Если искать какого-нибудь слова для определения точки, к которой движется современная литература, я бы выбрал слово синтетизм. Идеальная формула жанра получается многочленной: современный «послеэйнштейновский» быт, изображение человека как «социального животного», логическая фантастика – авантюра, робинзонада, философское обобщение».

Ю. Тынянов в известной статье «Литературное сегодня» исток замятинской фантастики увидел в его стиле, принцип которого – «экономный образ вместо вещи», «вместо трёх измерений – два». Образ вместо вещи – это последовательное развитие традиций Гоголя и Салтыкова-Щедрина, и в этом

смысле Замятина можно с уверенностью назвать продолжателем идей русской классической литературы. Но преобразует, преломляет он эти образы—вещи по—особому, как диктует век двадцатый.

Евгений Замятин — мастер «орнаментальной» прозы. К «орнаментализму» обычно относят разнородные стилистические особенности, явления, общим признаком которых является повышенная ощутимость повествовательного текста. За этим словом кроется явление гораздо более фундаментальное, имеющее свои корни в миропонимании модернизма и авангарда, т. е. в таком мышлении, которое можно назвать мифическим. Повествовательный текст и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, которые отображают строй мифического мышления.

Сам Замятин писал, что в своих рассказах он употребляет «интегральный образ», который «неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы..., распространится на всю вещь от начала до конца».

Эти интегральные образы пронизывают замятинский текст, делая его чрезвычайно «ощутимым», наполненным внутренним движением. Один из способов сотворения ёмкого символа — создание словесной метафоры. Как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим...

«Пещерные» метафоры. Весь рассказ Замятина выстроен на тематическом ряде метафор, создающих миф о первобытном мире. *Ледники, мамонты, пустыни, скалы, снежная пыль, сероухоботый мамонт, звериные шкуры, чистые и нечистые твари, пещерный бог, секунда, насквозь пронизанная ясным, голым, жестоким электрическим светом, тёмные, багрово—освещённые дыры, полярный кабинет...* Эти метафоры пронизывают весь рассказ, они словно очерчивают пространство пещерной страны, затерянной среди скал, наполняют его холодом и смертью. Своеобразие замятинских метафор заключается в том, что в тексте эти слова звучат применимо именно к *современной* жизни, а не к доисторической, и получается своеобразный смысловой перевёртыш. Метафоризируется само время, и весь рассказ читается как большая метафора: жизнь, любовь, сострадание, нежность показаны через боль, страдание, муки, смерть. *Символизм, метафоризм, лейтмотивность и ритмизация* становятся у Замятина новыми образными доминантами. Поэтому основным художественным приёмом является последовательная символизация всех уровней образности прозы: художественной детали, эстетически значимого слова, всех связей и

соответствий бытия, внутренних переживаний автора, образов–пейзажей, интерьеров, персонажей.

Метафоры становятся главной характеристикой предмета, вытесняя его реальное значение: «Ледники, мамонты, пустыни». Замятин не объясняет, что пещерные люди – это петербуржцы, а мамонт – эпоха, он предлагает своё видение, восприятие мира как данное изначально, именно оно составляет портрет эпохи. А если Замятин и объясняет смысл сравнения, то затем он уже не возвращается к первичному значению предмета. Например, он только однажды, в начале произведения называет слово «печка», в дальнейшем это «чугунный бог». Также Замятин применяет интересный приём *отстранения*, например, »похожие на дома скалы» – в этих домах не осталось ничего тёплого, живого, и дома превратились в скалы, то же можно сказать и о «пещерах», которые некогда ранее были квартирами.

Весь образ жизни людей подчинён первичным инстинктам выживания, отсюда следует весь тематический ряд дикости. Петербург становится символом ушедшей цивилизации, той где «шарманщик, пианино в чехле, деревянный конёк, открытое окно, зелёной небо», а сейчас всё это разрушено, и люди кутаются не только в пальто и одеяла, но и в шкуры. «Пещерные люди отступали из пещеры в пещеру»: автор изображает отступление человечества от всего живого, человеческого, поклонение «бытовым богам». Люди изменили своей сущности. Наступила эпоха отчужденности, дикости, невежества, отсутствия цивилизованных человеческих отношений.

В тексте выявляется множество символов, создаваемых словесными метафорами:

Обёртышев – символ звериного начала;

книги, деревянный конёк, фортепьяно – символ ушедшей цивилизации;

мамонт – новая послереволюционная эпоха;

пещера – разрушенный мир;

печка – преклонение перед кровожадными пещерными богами.

Можно сделать вывод: символы как «интегральные образы» в орнаментальной прозе Замятина играют первостепенную роль, раскрывают глубинный замысел писателя – сотворение нового мифа о безжалостной эпохе. Сюжетно–повествовательный уровень отступает на второй план.

Фантастический эффект. Фантастически, нереально выглядит Петербург, похожий на пустыню. Подобный эффект создаётся в рассказе с помощью приёма преувеличения и речевой избыточности. Например, суффикс превосходной степени »ейш»: «мамонтейший мамонт» изображает нечто запредельно огромное, и эта огромность чудовища повторена тавтологией. Преувеличено преклонение людей перед «чугунным богом»: «А другой половиной Мартин Мартиныч – пунктирно дыша – пересчитывал вместе с Обёртышевым поленья дров». Здесь пунктирное

дыхание – метафора животного страха на грани отчаяния. Преувеличена злоба людей: «Я бы этого Обёртышева, как гниду, ей–богу...» Описываются нереальные, непредставимые, дикие картины. Это мир, в котором люди не могут жить, – говорит этим Замятин. Но тем не менее живут.

Также одним из приёмов усиления контраста является антитеза. Писатель противопоставляет дореволюционный Петербург и Петербург послереволюционный, эпоху цивилизованную и эпоху первобытности, Мартина Мартиныча таким, каким он был, и теперешним. Его сущность как бы раскалывается на две половины: «Кусок Мартина Мартиныча глиняно улыбался Маше и молот на кофейной мельнице сушёную картофельную шелуху для лепёшек – и кусок Мартина Мартиныча, как с воли залетевшая птица, бестолково, слепо тукался а потолок, в стёкла, в стены: «где бы дров – где бы дров – где бы дров»; «и вот схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрябиным, который знал: нельзя – и новый, пещерный, который знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил – и Мартин Мартиныч, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова...». Две половины – это образ страшного перелома в душе героя, по которой прошелся «мамонтейший мамонт»...

В квартире Мартина Мартиныча и Маши есть давние вещи и пещерные. Среди давних – письма, книги, письменный стол. Они уже не рассматриваются пещерными людьми как культурная ценность, это уже давно топливо, пища для «чугунного бога»: «Книги отлично горят, отлично, отлично...». Среди пещерных, первобытных – топор, дрова, косматые шкуры. Все это орнаментальные знаки, совместно подчиняющие себе все уровни восприятия текста.

Символом может быть каждый элемент художественной системы: метафора, сравнение, пейзаж, художественная деталь, заголовок, персонаж. Например, образы Маши и Мартина Мартиныча – это, пожалуй, единственные образы–символы людей среди пещерных «зверей». Пещерный Мартин Мартиныч пошёл на преступление, а давний не выдержал и достал яд. Но и смертью, оставшимся выходом, он жертвует, отдаёт яд любимой женщине. И в этом заключается противоречие: пещерный герой идёт на преступление ради любви, оставшейся с давних времён.

Символичен образ Обёртышева: «Жёлтые каменные зубы сквозь бурьян, жёлтые зубы – из глаз, весь Обёртышев обростал зубами, всё длиннее зубы». Его жена и дети – это «обёртышевская самка и трое обёртышат». Это люди нового мифа о Петербурге, люди пещерные, звериные. Они выбрали закон выживания за счёт уничтожения слабейших и подчиняются только первичным инстинктам и потребностям. Они и есть – суть новой эпохи, они явление того же порядка, что и «мамонтейшие мамонты».

Синтаксические особенности рассказа. Ещё одно средство создания образов в рассказах Евгения Замятина – особое строение предложений, особый синтаксис. Писатель использует авторские знаки препинания – тире: «Мартин Мартиныч, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова... Полено. Четвёртое. Пятое под пальто, за пояс, в ведро – хлопнул дверью и вверх – огромными звериными скачками. По середине лестницы, на какой-то обледенелой ступеньке – вдруг пристыл, вжался в стену: внизу снова щелкнула дверь – и пропыленный обёртышевский голос». Эти авторские знаки препинания создают особую интонацию, особый ритм. События сменяют друг друга с бешеной скоростью, а потом вдруг – тире, и пауза, как будто давая читателю обдумать прочитанное, и снова мелькают события, и вновь пауза. Создаётся динамика произведения, а ритм чем-то напоминает биение сердца Мартина Мартиныча, вырастает масштаб деяния главного героя.

Также автор широко использует парцелляцию и назывные предложения: «Ледники. Мамонты. Пустыни», «Нет, там луны не было. Низкие, тёмные глухие облака – своды, и всё одна тихая пещера». Всё это изображает и явственней показывает читателю разорванность, неоднородность современного мира.

Параллельные синтаксические конструкции. «И надо покрепче стиснуть зубы, чтобы не стучали; и надо щепать дерево каменным топором; и надо всякую ночь переносить свой костёр из пещеры в пещеру, всё глубже, и надо всё больше навёртывать на себя косматых звериных шкур». «Туже узел! Туже – ещё туже! Закрутил себя Мартин Мартиныч, поднял ведро – и через кухню, через темный коридор, через столовую».

Этот способ также становится выражением образа переживаний в различного рода пластической, ритмической форме. Это приводит к построению из того или иного материала схем, выражающих соединение образа видимости с образом переживания; такие материальные схемы суть тоже художественные символы, описывающие эпоху.

Обстановку нагнетает ритм, заданный в начале произведения: «Ночные, чёрные. чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. Ритм жёсткий, чёткий, дробный, похожий на шаги патруля, совершающего обход.

К фонетическим особенностям рассказа следует отнести также *звуковые лейтмотивы*: «И неизвестно, кто *трубит ночью* на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может, серохоботый мамонт; может быть, ветер; а может быть – ветер и есть *ледяной рев* какого-то мамонтейшего мамонта». «Пещерный бог затихал, съезживался, затих, чуть потрескивает», «Чугунный богмилостиво загудел, пожирая пергаментно-жёлтую, голубоватую, белую бумагу писем». *Звуки-символы пронизывают художественную ткань произведения и*

насыщают его эмоционально. Здесь и рёв, и скрежет, и писк, и урчание – все образы-символы пещерной эпохи.

Ещё одна фонетическая особенность рассказа – *инструментовка паронимических рядов*. «Лёгкий ледяной сквознячок сдувает из-под ног белую пыль, и никому не слышная – по белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках – огромная, ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта». Инструментовка паронимических рядов сопровождает тематическую обреченность людей эпохе. Мамонт идёт по людям ровной поступью (как не вспомнить блоковский «державный шаг»!)

Е. И. Замятин изображает послереволюционный Петербург и петербуржцев, жизнь которых в корне изменилась. События разделили мир и людей на две половины. В новом, апокалипсическом мире выживают люди сильнейшие, наглые, первобытные, гнилозубые, приспособленные, потерявшие духовные ценности и нравственные ориентиры. В мире после катастрофы нет ничего человеческого, и люди, такие как Маша и Мартин Мартиныч, увы, обречены на смерть. Смерть героев остается за пределами рассказа. Умирает время, умирает эпоха с её нравственными понятиями: не убий, не укради. Замятин изображает трагедию в душе одного человека, но для него это трагедия истории, трагедия эпохи, эпохи крушения гуманизма.

В рассказах Е. Замятина главные изобразительно-выразительные средства – это метафоры. В процентном соотношении их 70%, что свидетельствует о большой смысловой ёмкости слова в тексте Замятина. Основной смысловой доминантой становятся многоуровневые символы, организующие «интегральные образы» людей, вещей, событий и в конечном итоге – времени.

«Звериное» и «человеческое» в рассказе «Дракон». *Расколотый надвое мир*. Изображение послереволюционного Петербурга, Петербурга 1918 года предстаёт перед нами и в рассказе «Дракон». Это ещё один миф об эпохе и людях, точнее, нелюдях, её обживающих. «Люто замороженный Петербург горел и бредил». Петербуржцы в этом рассказе ещё не совсем превратились в животных, в них осталось ещё что-то человеческое. Когда красноармеец, которого Замятин называет драконом, рассказывает об убийстве интеллигента, он чудовище, дракон, а когда жалеет замёрзшего воробьёныша – он становится на несколько мгновений человеком: «Дракон сбил назад картуз – и в тумане два глаза – две щёлочки из бредового в человеческий мир». Но «картузом захлопнулись щёлочки в человеческий мир», и перед нами снова дракон. Вся жизнь петербуржцев в рассказе Замятина состоит в метании между двумя мирами: «миром земным» и «миром бредовым».

Главный герой – Дракон – хищное и сильное существо, которому нетрудно отправить на тот свет человека. И в то же время он отогревает

птичку в лапах, отбросив за ненадобностью винтовку. Его образ неоднозначен, он состоит из двух граней. В первой отражается «мир бредовый», и здесь вся его злоба, темнота, жестокость, бред: «... Веду его: морда интеллигентная, смотреть противно. И ещё разговаривает стервь, а?», в другой грани отражается мир человеческий, тёплый, светлый, добрый. Герой не только способен на жалость, для него ещё не закрыты простые человеческие чувства, он ещё и верит в Бога: «Довёл без пересадки в царствие Небесное», что делает его духовно выше других «драконо-людей». Значит, не всё потеряно. Но даже если что-то человеческое проснётся в душах «драконо-людей», то их добро не сможет существовать, оно обречено, как и воробьёныш, который «спорхнул с красных драконьих лап», но «улетел в неизвестное». Весь рассказ, таким образом, организуется двумя основными интегральными символами: Дракон и Бог.

Средства художественной выразительности в рассказе «Дракон». Символы, как и в «Пещере», рождают ёмкие смысловые словесные группы. Несколько мотивов переплетаются и звучат в продолжении рассказа: наиболее яркие из них – мотив бреда, безумия, от непонимания происходящего – абсурдность: «Петербург горел и бредил», «ледяное солнце». Эти образы, как и в предыдущем рассказе, создают метафоры. Ещё один важный мотив – непрерывное движение «вон из человеческого мира». Оно может происходить подчёркнуто стремительно: *»со скрежетом* неслись вон из земного мира трамвай», а может быть незаметным, медленным, но неуклонным и всё равно направленным туда же – «вон»: *«поскрипывая, пошаркивая,* на цыпочках бредут вон жёлтые и красные колонны, шпильи и седые решётки». Здесь важную роль играют глаголы настоящего и прошедшего времени, продлевая или, наоборот, ускоряя это движение. *Звуковые лейтмотивы* скрежета и скрипа создают особый фоновый рисунок страшного, извращенного мира.

Метафора-лейтмотив *»Трамвай несся в неизвестное, вон из человеческого мира»* встречается в рассказе четыре раза. Она органически связана с дуалистическим противостоянием «Дракон – Бог» и изображает разорванность, расколотость мира, в котором человек потерян и раздавлен. Как и в «Пещере», создаётся ассоциативный ряд смерти, страха, холода. Трамвай словно символизирует Россию: она мчится по рельсам, и её невозможно ни остановить, ни повернуть. Уходит старый Петербург с его жизненным укладом, а вместе с ним уходит многое – наша культура, наш язык, нравственность, тепло и доброта человеческих отношений, даже понимание ценности человеческой жизни...

Рассказы «Пещера» и «Дракон», написанные в начале XX века, изображают «новый» Петербург после революции. Эти два произведения сближает содержащиеся в них неприятие современной России, вопросы и

размышления о пути страны, о том, что её ждёт. Они пронизаны горечью и грустью Замятина о потере людьми духовных ценностей, жизненных ориентиров. Ключевым средством создания образа в замятинских рассказах является метафора. Тематические ряды метафор «холод», «дикость», «бесчеловечность» создают миф о новой большевистской России. Кроме метафор, Замятин использует особый синтаксис, текстуальные антитезы, преувеличения, тавтологии, приёмы остранения. Всё это помогает раскрыть авторскую точку зрения на время: Замятин считает, что новое преобладает над старым, побеждает его, но вместе с новым политическим строем приходит время первобытных инстинктов. Люди перестают быть людьми, теряют веру в добро. У такого общества, по Замятину, нет и не может быть будущего.

Творческий замысел и история создания романа «Мы», его жанровое своеобразие. Что же такое утопия и антиутопия? Во все времена были писатели, которые старались создать некую идеальную модель будущего общества. Благодаря этим гениям-безумцам человечество мечтало об идеальном мире в «Утопии» Т. Мора, «Городе Солнца» Т. Кампанеллы и идеальном государственном устройстве, описанном Н. Г. Чернышевским в литературное произведение «Что делать?».

Во всех этих произведениях авторы произведения более или менее подробно описывали устройство будущего идеального мира, в котором предстояло жить счастливому человеку.

Евгений Замятин же создает литературное произведение «Мы» в виде дневниковых записей одного из «счастливых». Город-государство будущего наполнен яркими лучами ласкового солнца. Всеобщее равенство неоднократно подтверждается самим героем-рассказчиком. Он выводит формулу, доказывая себе и нам, читателям, что «свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как движение и скорость...» Счастье же он видит в ограничении свободы.

Постепенно из отрывочных, эмоциональных записей героя встает картина «идеально устроенного мира». Жизнь людей расписана по часам и минутам. Исключения нет ни для кого. Все живут в одинаковых прозрачных комнатах, встают по звонку, едят пышно-нефтяную еду (ровно 50 жевательных движений на кусочек), поют гимны, прогуливаются строем в свободное время, даже интимная жизнь регламентирована. Но всегда находятся безумцы-еретики, которые недовольны существующим порядком.

Замятин считал, что «еретики» двигают прогресс. Этими взглядами писатель близок горьковскому положению: «Безумство храбрых – вот мудрость жизни!»

Да здравствуют безумцы! Вопреки всему: логике, здравому смыслу, инстинкту самосохранения они идут вперёд, гибнут, но «вращают» планету. Их не устраивает общество «всеобщего счастья и разума», они предпочитают умереть, чем прозябать в этом обществе всеобщего благоденствия. Мыслить, быть индивидуальностью – это уже еретичество, наказуемое смертью. Государство единомыслия не терпит индивидуальностей. Ему нужны покорные исполнители, а не творцы.

Таким образом, утопия – это вымышленная картина идеального жизненного устройства. Антиутопия – жанр, который ещё называют негативной утопией. Это изображение такого возможного будущего, которое страшит писателя, заставляет его тревожиться за судьбу человечества, за душу отдельного человека.

Конечно, те из критиков, кто увидел в картине будущего, созданной Замятиным, только злую карикатуру на социальное устройство, задуманное в начале XX века, были не правы. Иначе не читался бы этот роман с интересом сейчас. Значение его более широкое, всеобъемлющее.

Знаменитый антиутопический роман Замятина «Мы» был создан в 1920–1921 годах в Петрограде, но сразу же заочно заклеенный ярлыком «контрреволюционного» и запрещённый вернулся на родину писателя лишь семь десятилетий спустя. Острополитическая ситуация всеобщего кризиса, а затем и распад советского государства, мягко говоря, под воздействием Запада, сделавший это возвращение возможным, вместе с тем злободневно ориентировал и первые после его публикации в России научные интерпретации произведения. В антиутопии фиксировалось отражение с позиций писателя-гуманиста прежде всего идеологических установок и социально-организационных форм «страны строящегося социализма», как в их начальном виде, так и в последующем развитии.

Испокон веков человеку свойственно, не довольствуясь существующим порядком, мечтать о будущем счастливом мироустройстве или фантазировать о былом сказочном великолепии жизни. Так, уже древнегреческий философ Платон в диалоге под названием «Государство» даёт подробное описание устройства идеального, по его мнению, общества. Граждане этого общества делятся в соответствии со своими задатками и способностями на три разряда: ремесленники, воины и философы-правители. Так появляется строгая иерархия мира утопии – первый закон жанра. Другой закон – искусство в таком Государстве не воспринимается как нечто самоценное: Платон вообще изгоняет из идеального мира поэтов и художников, так как исходя из представлений древних, всякое человеческое творчество лишь вторично, подражательно по отношению к божественному творчеству самой природы.

Долгое время все попытки воплотить утопические мечты в реальность увенчивались крахом: человеческая природа упорно сопротивлялась всяческим стремлениям разума ввести её в рациональное русло, упорядочить то, что плохо поддаётся упорядочению. И только двадцатый век, с его катастрофическим развитием техники и торжеством научного знания, обеспечил утопическим мечтателям возможность переносить их подчас бредовые замыслы с бумаги на саму действительность. Первыми опасность трансплантации буйных творческих фантазий из мира вымысла в реальность, опасность превращения самой жизни в огромное утопическое произведение почувствовали писатели: в эпоху торжества утопических проектов, когда только мечта вдруг перестала удовлетворять ищущий разум человека, появляется новый, великий спорщик – антиутопия.

В утопиях рисуется, как правило, прекрасный и изолированный от других мир, предстающий перед восхищённым взором стороннего наблюдателя и подробно разъясняемый пришельцу местным «инструктором» – вожатым. В антиутопиях, основанный на тех же предпосылках мир дан глазами его обитателя, рядового гражданина, изнутри, дабы проследить и показать чувства человека, претерпевающего на себе законы идеального государства. Конфликт личности и тоталитарной системы становятся движущей силой любой антиутопии, позволяя опознать антиутопические черты в самых различных на первый взгляд произведениях...

Замятин изображает борьбу между внутренне антонимичными стремлениями человеческого духа, проецируя её на евангельский сюжет. В романе 40 записей. 40 – число сакральное: сорок дней продолжалось искушение Христа в пустыне, сорок дней продолжается Великий пост накануне Пасхи, сорок дней не покидает душа умершего землю – столько времени требуется для перехода из состояния земного в астральное. Сорок дней в судьбе Христа – это история преодоления им сил земного притяжения. Сорок дней в истории D-503 – история обретения и утраты им живой души, своего «я», история его окончательного уподобления машине – все нумера, которым удаляют фантазию, воображение становятся не бого-, а машиноравными. Травестирование библейского сюжета подчёркивает трагическое восприятие Замятинским возможности духовного воскрешения личности.

Замятин-писатель был встречен не менее враждебно. Созданное им в первые послереволюционные годы свидетельствовало о том, что в его лице русская литература обрела мастера слов, автора лаконичной и ёмкой прозы, легко сопрягающей фантастику и быт, сюжет и сказ. В послереволюционные годы приходит к читателю повесть «На куличках», напечатанная ещё в 1914 году в журнале «Заветы», но так и не вышедшая в свет в связи с конфискацией тиража и привлечением автора к суду. Публикуется

написанная в 1917 году повесть «Островитяне» – предшественница будущего романа «об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – всё равно какого». Выходят новые повести и рассказы Замятина. Но каждое выступление писателя приводит к очередной тяжбе с критикой, но самой серьёзной причиной разлада Замятина с современностью становится роман «Мы».

Проблема личности и государства в романе

Замкнутая модель мира в романе. Роман «Мы» не только самое значительное произведение Евгения Замятина, но и наиболее яркое воплощение жанра антиутопии в русской литературе. Начало XX века, и особенно Октябрьская революция, породили в сознании людей новые утопические иллюзии. Многим жившим в ту прекрасную и трагическую эпоху казалось, что революция, как локомотив, мгновенно домчит человечество в «социалистический рай». Вот почему столь ощутимы элементы утопии в советской литературе первых послеоктябрьских лет. Но более проницательным художникам уже в те годы открылся бесчеловечный смысл реализации великой мечты, чудовищность попыток «железной рукой загнать человечество к счастью». События последующих десятилетий подтвердили правильность их прогнозов. XX век вместо столь желанной гармонии между человеком и миром принёс мировые войны и кровавые революции, тоталитарные режимы и экологические катастрофы, бурный рост промышленного производства, превративший людей в подобие механизмов. Этот век, как никакой другой, обесценил отдельную человеческую жизнь.

Отрекаясь от дня сегодняшнего, революционные романтики создавали идеальную модель дня завтрашнего. Замятин моделирует будущее, опираясь на сущностные черты настоящего. О каком будущем может мечтать человек, перед которым настоящее поставило единственную задачу – физически выжить; который лицом к лицу столкнулся с угрозой голодной смерти, физической расправы? На этот вопрос Замятин отвечает книгой, в которой вопреки всем утопическим концепциям современной ему советской литературы создаёт модель мира будущего, в котором решены все материальные проблемы. Человек в этом мире не знает ни страха, ни голода, ни холода. Там торжествует плоть, а «равенство всеобщей сытости» достигнуто путём устранения индивидуальной свободы. И не случайно страна, изображённая в романе «Мы», обнесена Зелёной Стеной. Страна искусственного счастья напоминает замкнутый, отгороженный от всей вселенной остров. Общество, изображённое в романе, достигло материального совершенства и остановилось в своём развитии, погрузившись в состояние духовной и социальной энтропии.

В романе «Мы» писатель стремится рассказать о так называемой «конвергенции», то есть о смешении систем в один «технократический котёл». Здесь выявляется борьба двух полярных начал: за человека или против него; гуманизм или фанатизм, исходящий из того, что люди, народ нуждаются в жестоком пастыре. Неважно, кто он – обожествлённый тиран или свирепый творец всего сущего; важно, чтобы человека можно было бы прератить в раба, в муравья, в обезличенный «номер».

Одна из главных мыслей о том, что происходит с человеком, государством, обществом, цивилизацией, когда они, поклоняясь абстрактно – разумному бытию, книжным, теоритически сконструированным идеалам, добровольно отказываются от свободы личного самоосуществления и ставят знак равенства между несвободой и коллективным счастьем. При таком историческом «выборе» цивилизация, укореняющаяся в несвободном обществе, неизбежно оказывается технотронной, машинизированной, бездуховной; люди превращаются в простой придаток машины, в продолжение громадного централизованного механизма государственного управления. Перед глазами идеологически оболваненного D-503 предстаёт символическая картина идеального общественного устройства, восхищающая его эстетически и нравственно.

Таким образом, при всей непохожести замятинских произведений неизменным остаётся создаваемое автором замкнутое художественное пространство. Это пространство служит писателю моделью современного ему мира. Положение человека в этом мире определяется его способностью или неспособностью преодолеть замкнутость, победить в себе звериное, утробное, вырваться на просторы свободного духа.

Облик и принципы Единого Государства. Действие романа, перенесённое на несколько столетий вперёд, происходит в некоем Едином Государстве, укрытом от «дикого» пространства Зелёной Стеной, отлитой из «самого незыблемого, вечного стекла», в момент, когда жителям фантастического города предстоит выйти за пределы своего пространства и «благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах».

Мотив стекла символизирует парадоксальное сочетание вынужденной «публичности» существования, жизни с разъединённостью людей, так как стекло не только открывает глазу жизнь другого, но и служит невидимой границей, преградой – кажущаяся доступность взгляду не означает родства, даже простого знакомства. Со стеклом связано представление о хрупкости и непрочности – ещё одно напоминание об искусственности, рукотворности Единого Государства. Хрупкость мотивирует мотивы упрощения: номер, вместо имени, серо-голубая юнифа в качестве одежды для всех, прогулки в шеренгах, любовь по розовым талонам – таково гротескное выражение идеи упрощения, на основе которого оказывается возможной организация, с

помощью которой «стеклянный» — хрупкий, искусственный — мир защищает себя от гибели, подобно тому, как это делает, согласно версии русской литературы, «самый уменьшенный» город русской истории.

Уже на первых страницах романа Е. Замятин создаёт модель идеального, с точки зрения утопистов, государства, где найдена долгожданная гармония общественного и личного, где все граждане обрели наконец желаемое счастье.

В Едином Государстве воцарилось всеобщее «математически безошибочное счастье». Его обеспечивает само Единое Государство. Но счастье, которое оно даёт 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 собственных побуждений. Словом от собственной личности. Само понятие «человек» заменено понятием «нумера», и золотые бляхи с присвоенными номерами каждый носит на груди. Человеческая жизнь перестала быть высшей ценностью, о чём свидетельствует также эпизод испытания Интеграла: десять номеров, погибших при испытании, повествователь называет бесконечно малой третьей порядка. Материальные проблемы были решены в ходе Двухсотлетней войны. Победа над голодом одержана за счёт гибели 0,8 части населения. Но победа в Двухсотлетней войне имеет ещё одно важное значение. Город побеждает деревню, и человек полностью отчуждается от матери-земли, довольствуясь теперь нефтяной пищей.

Что касается духовных запросов, то государство пошло не по пути их удовлетворения, а по пути их подавления, ограничения, строгой регламентации. Первым шагом было введение сексуального закона, который свёл великое чувство человеческой любви к «приятно-полезной функции организма». Сведя любовь к чистой физиологии, Единое Государство лишило человека личных привязанностей, чувства родства, ибо всякие прочные связи, кроме связи с Единым Государством, преступны. Несмотря на кажущуюся монолитность, нумера абсолютно разобщены, отчуждены друг от друга, а потому легко управляемы. Большую роль в создании иллюзии счастья играет Зелёная Стена. Человека легче убедить, что он счастлив, оградив его от всего мира, не давая соприкоснуться с иными формами жизни, отняв возможность сравнивать и анализировать. Государство подчинило себе не только пространство, но и время каждого нумера, создав Часовую Скрижаль. Оно отняло у своих граждан способность к интеллектуальному и художественному творчеству, заменив его Единой Государственной Наукой, механической музыкой и государственной поэзией. Стихия творчества

насильственно приручена и поставлена на службу обществу. Стоит обратить внимание на названия поэтических книг, свидетельствующие об утилитарности искусства в этом мире: «Цветы судебных приговоров», трагедия «Опоздавший на работу», «Стансы о половой гигиене». Однако, даже решив все эти проблемы, Единое Государство не чувствует себя в полной безопасности. Не случайно же в этой стране создана целая система подавления инакомыслия. Это и Бюро Хранителей, Операционное Бюро с его чудовищным Газовым Колоколом, и Великая Операция, и доносительство, возведённое в ранг добродетели.

Насилие над личностью вызывает у людей не естественную болевую реакцию, а восторг. Это объясняется тем, что у Единого Государства есть оружие пострашнее Газового Колокола. И оружие это – слово. Именно слово может не только подчинить человека чужой воле, но и сформировать особый тип сознания, оправдать насилие и рабство, заставить человека поверить, что несвобода – это и есть счастье.

Подтверждение идеям Единого Государства звучит и в словах R-13. Он находит его в религии древних, то есть в Христианстве, истолковывая его по-своему: «Тем двум в раю – был предоставлен выбор: или счастье без свободы – или свобода без счастья; третьего не дано. Они, олухи, выбрали свободу – и что же: понятно – потом века тосковали об оковах. И только мы снова догадались, как вернуть счастье... Благодетель, Машина, Куб, Газовый Колокол, Хранители – все это добро, все это величественно, прекрасно, благородно, возвышенно, кристально чисто. Потому что это охраняет нашу несвободу – то есть наше счастье».

На первой странице романа появляется образ, который станет в нём центральным и обретёт особый символический смысл. Это образ *Интеграла*. Интеграл – важная деталь, принадлежащая научно-фантастическому плану замятинского произведения. Это космический снаряд, способный вырваться за пределы околоземной атмосферы, достичь иных миров, принести туда Благоую весть о существовании Единого Государства и с помощью абсолютного знания, каким обладает этот рукотворный рай, пересоздать, «интегрировать» Вселенную, которая пока пребывает в состоянии «дикий свободы». «Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, ещё в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несём им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми». «Газетная литература» далёкого и мрачного будущего слово в слово воссоздаёт лозунги первых лет революции – о победе мировой Революции, о распространении диктатуры пролетариата и социализма на всё или хотя бы близлежащие государства, о торжестве братства, труда и свободы... Было и такое: «Железной рукой загоним человечество в счастливое будущее!» Именно

вокруг Интеграла завязываются основные события, выстраиваются любовный, авантюрный, психологический сюжеты романа.

Но образ Интеграла не только продуцирует сюжетную динамику, не только способствует возникновению в произведении сложного психологического плана, но и вводит в роман дискуссию о возможности создания «нового мира» и «нового человека» – дискуссию, которая завязалась в России ещё в 60-е годы XIX века, приобрела особенно острый характер на рубеже веков и, получив дополнительный импульс в условиях революционной ситуации, не стихала на протяжении 20-х годов XX века и длится, можно сказать, по сей день.

Человек и власть. Что это: вечные противники или союзники на века? И вообще, способен ли человек жить сам по себе, без «руководящей и направляющей» руки. Вопрос не только из области философии, достаточно вспомнить, сколько крови пролилось из-за этого вопроса. С древних веков рвался человек из пут власти: восставал, сжигал, убивал и, успокоенный железом и кровью, терпел гнёт ещё более тяжкий и горький. Недаром К. Маркс сделал вывод, что вся история человечества – непрерывная цепь борьбы тех, кто у власти, и тех, кто на эту власть работает. Люди власти были разными: глупыми и умными, жестокими и слабоумными, хитрыми и принципиальными. И всегда, особенно в XX веке, находились люди, провозглашавшие свою власть абсолютной и непогрешимой, создавая миф о «божественности» своего предназначения. Именно такой миф лёг в основу образа Благодетеля в романе Е. И. Замятина «Мы».

Образа, во многом провидческого. Ведь благодетель – это уже не человек – это символ, символ власти. Недаром у него нет имени. Нет имени – нет индивидуальности. Он – один из ряда благодетелей. Почти номер, который носят его подданные. И неважно: толстый он или худой, одноногий или с пятью пальцами. Такая деперсонафикация власти не случайна: Благодетель уподобляется духу святому – вездесущему и всезнающему.

Так создаётся миф. Но ведь внутри этого мифа живёт настоящий, живой человек, не всегда соответствующий своему двойнику с портретов. И, как ни странно, именно он и является самым главным врагом самому себе, вернее мифическому «себе». Ведь покажи настоящего Благодетеля людям, поверили бы они, что это и есть их «божественная судьба»? Поэтому Благодетель всегда одинок, у него нет друзей, нет любимых, только свой двойник. Бог – всегда один – вот девиз подобных людей. А ведь человек не Бог, он может и должен ошибаться. Только человеку-богу некому об этом сказать. Только человек-бог никогда не признаётся в этом самому себе. А толпа, уверенная в мудрости вождя, слепо последует за ним.

Этот порочный круг трудно разорвать. Но можно. Только те, кто способен мыслить, не соглашаться, искать ответы, а не брать их готовыми из

книг и речей Благодетеля, способны порвать этот мифический ореол божественности. Таких людей немного, но они будут всегда. Для таких мифы – только мифы. Ложь – только ложь. Бог – только человек. Таких людей всегда боялись земные «боги», потому что именно они свергали их троны. Ведь нет ничего страшнее для томов мифов, чем одно слово правды. И один способен за это слово выразить фантазию миллионов, а другие – отдать свои жизни. Миф всегда опирается на страх и насилие, правда – всегда добро. Вот, что хотел сказать Замятин своим Благодетелем.

Постигая чудовищную логику, а точнее – идеологию Единого Государства, необходимо вслушаться в его официальный язык. С первых же страниц романа бросается в глаза обилие оксюморонов: «благодетельное иго разума», «дикое состояние свободы», «наш долг заставить их быть счастливыми», «самая трудная и высокая любовь – это жестокость», «я снова свободен, то есть, вернее, снова заключен в стройные, бесконечные, ассирийские ряды», «Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья». Этот прообраз оруэлловского новояза не просто особый язык. Это особый тип сознания, который, пожалуй, и является главным достижением и главным преступлением Единого Государства, ибо в этом сознании произошла подмена всех выношенных мировой культурой человеческих ценностей. Здесь несвобода – счастье, жестокость – проявление любви, а человеческая индивидуальность – преступление.

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.

Рассказчик, номер D-503, и его духовная болезнь. В самом начале романа мы видим, какой восторг вызывает у героя-повествователя ежедневная маршировка под звуки Музыкального Завода: он переживает абсолютное единение с остальными, чувствует солидарность с себе подобными.

Рассказчик в романе Замятина, номер D-503, – «только один из математиков Единого Государства», но именно математик, боготворящий «квадратную гармонию», «математически безошибочное счастье», «математически совершенную жизнь Единого Государства», апофеоз «логического мышления». Его заветная мечта – «проинтегрировать грандиозное вселенское уравнение», «разогнуть дикую кривую, выпрямить её по касательной – асимптоте – по прямой. Потому что линия Единого Государства – это прямая, мудрейшая из линий». Идеал жизненного поведения – «разумная механичность», всё выходящее за её пределы – «дикая фантазия», а «припадки вдохновения» – неизвестная форма эпилепсии. Именно фантазии более всего пугают замятинского героя, тяготят его: это «преступные инстинкты», особенно живучие в «человеческой породе»,

нарушающие, взрывающие изнутри «алгебраический мир» номера D-503. Все фантазии, любые проявления жалкой свободы «я» выражающейся в малейшем отступлении от бесчисленных запретов, узаконений, распорядка дня, воспринимаются строителем Интеграла как помещение себя в положение: -1 , как превращение в иррациональное, мнимое число.

Чаще всего Замятин вкладывает в уста главного героя доказательства истинности счастья всех номеров, который постоянно ищет все новые и новые подтверждения правоты Единого Государства. Он находит эстетическое оправдание несвободе: «Почему танец красив? Ответ: потому что это несвободное движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе». Инженер смотрит на танец с этой точки зрения, вдохновение в танце позволяет ему сделать вывод лишь о том, что «инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку».

Но чаще в основе этих доказательств лежит привычный для него язык точных наук: «Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его скорость: скорость аэро=0, и он не движется; свобода человека=0, и он не совершает преступлений. Это ясно. Единственное средство избавить человека от преступлений – это избавить его от свободы». Уподобляя законы человеческой жизни законам физики, обосновывает герой и бесправие отдельной личности, и счастье быть как все: «...допускать, что у «я» могут быть какие-то «права» по отношению к Государству, и допускать, что грамм может уравновесить тонну, – это совершенно одно и то же. Отсюда – распределение: тонне – права, грамму – обязанности; и естественный путь от ничтожества к величию: забыть, что ты – грамм, и почувствовать себя миллионной долей тонны...».

Замятин изображает духовную эволюцию героя, прослеживает, как от осознания себя микробом в этом мире D-503 приходит к ощущению целой вселенной внутри себя. Герою не дают покоя носы, которые при всей одинаковости номеров сохраняют разные формы; личные часы, которые каждый проводит по-своему и многое другое. И хотя герой стремится отогнать от себя эти неуместные мысли, в глубине сознания он догадывается, что есть в мире что-то, не поддающееся логике, рассудку. Более того, в самой внешности D-503 есть нечто, мешающее ему чувствовать себя идеальным номером, – волосатые руки, «капля лесной крови». Таким образом, в D-503 остались крошечные рудименты человеческой природы, не подвластные Единому Государству. Однако бурные перемены начинают происходить с ним с того момента, когда в его жизнь входит I-330.

Первое ощущение душевной болезни приходит к герою, когда он слушает в её исполнении Музыку Скрябина. Возможно, эта музыка была для Замятина не только символом духовности, но и символом иррациональности,

непознаваемости человеческой природы, воплощением гармонии, не проверяемой алгеброй, той силы, которая заставляет звучать самые тайные струны души.

Главной деталью портрета I-330 в восприятии героя становится икс, образованный складками возле рта и бровями. Икс для математики – символ неизвестного. Так на смену ясности приходит неизвестность, на смену ясной цельности – мучительная раздвоенность. Раздваивается и восприятие героем мира. Ясное безоблачное небо постепенно превращается в сознании героя в тяжёлое, чугунное. Меняется и речь героя. Обычно логически выстроенная, она становится сбивчивой, полной повторов и недоговорённостей. И дело не только в смятении, в эмоциональном предельном напряжении, переживаемом героем, но и в том, что слова любви, ревности незнакомы ему. Д-503 привык к отношениям с женщинами как к «приятно-полезной функции организма», как к выполнению долга перед Единым Государством. Любовь к I-330 – это нечто совсем другое.

История любви D-503 к I-330 может показаться чисто личной, частной на фоне полных значения коллизий в государстве будущего – строительство Интеграла и заговора против него. Но она не случайно пронизывает всё повествование. Именно в ней, этой достоверной человеческой драме, находит образное воплощение главная мысль Замятина – его тревога о человеке, его надежды и сомнения о 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 жития в другую реальность, в круг неизведанных радостей и тревог, предстающий опасным и влекущим одновременно. Однако для этого 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 чёткий, как бы графический выверенный рисунок: «Она была в лёгком, шафранно-жёлтом, 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, возбуждённый рассказ о любовных переживаниях D-503 постоянно пересекается повествованием о строительстве Интеграла, о буднях и торжествах того мира, которым правит Единое Государство с его беспощадной логикой математических уравнений, физических констант, доказательных теорем. Всё это изложено сухим и строгим языком как бы отчёта, репортажа. Сама словесная ткань здесь передаёт 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. Право каждого нумера на любой номер являлось для него доказательством равенства, одинаковости, взаимозаменяемости людей. Любовь к I-330 – это нечто совсем другое. «...Не было Единого Государства, не было меня. Были только нежно-острые, стиснутые зубы, были широко распахнутые мне глаза – и через них я медленно входил внутрь всё глубже. И тишина – только в углу – за тысячи миль – капают капли в умывальнике, и я – вселенная, и от капли до капли – эры, эпохи...» Происходит радикальный перелом в мироощущении героя. Не частицей вселенной ощущает он себя в этот момент, а наоборот – вселенную чувствует в себе. После этого доктор и ставит диагноз: «По-видимому, у вас образовалась душа». Плоскость, зеркальная поверхность становятся объёмными. Привычный двухмерный мир рушится. То, что казалось иррациональным, вдруг становится реальностью, только иной, невидимой. «...Эта нелепая «душа» – так же реальна, как моя юнифа, как мои сапоги – хотя я их и не вижу сейчас. И если сапоги – не болезнь, почему же «душа» – болезнь?»

Ощущение утраты равновесия ещё более усугубляется в герое романа в связи с посещением Древнего Дома. И облако на небесной глади, и непрозрачные двери, и хаос внутри дома, который герой едва переносит, – всё это приводит его в смятение, заставляет задуматься о том, что никогда не приходило ему в голову: «...ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры», – человеческие головы непрозрачны; и только крошечные окна внутри: глаза». О глубоких изменениях, произошедших с героем, свидетельствует тот факт, что он не доносит на I-330. Правда, со свойственной ему логикой, он пытается оправдать свой поступок объективными обстоятельствами (болезнью, тем, что его задержали в Медицинском Бюро), и всё же привычная ясность мыслей утрачена.

В связи с внутренним преображением автора текста превращению подвергается избранная им повествовательная перспектива и металитературная рефлексия. Сначала предполагалось только

последовательное воспроизведение действительности. Обретающий душу автор перестаёт ощущать себя копиистом, начинает видеть в себе не просто создателя текста, но и творца самой действительности – действительности «второго порядка». С изменением точки зрения автора текста из объективно-повествовательного становится субъективно-лирическим, запланированное объективированное описание превращается в дневник. Самостоятельное бытие получает в замятинском романе образ текста. Являясь важным предметом детализации произведения (рукопись лежит на столе, она раскрывается, на неё падает слеза О-90, на неё бросает свои чулки I-330, герой вынужден скрывать написанное от постороннего взгляда), образ текста приобретает сюжетобразующую роль: он влияет на судьбы действующих лиц, в том числе и на судьбу самого творца. Рукопись читают, о ней доносят, она становится причиной провала заговорщиков, основой предположений I-330 о предательстве D-503, метафорическим воплощением внутреннего преображения D-503.

«Сопроотивление человеческой природы». Всем своим поведением бросает вызов Единому Государству I-330. Не принимая всеобщего «сдобного» счастья, она заявляет: «...я не хочу, чтобы за меня хотели другие, а хочу хотеть сама». Под её влияние попадает не только D-503, но и верноподданный поэт R-13 (вспомним его бледное лицо и трясущиеся губы в день казни), и доктор, выдающий липовые справки, и даже один из Хранителей. Неподчинение воле Единого Государства проявляет и безымянный поэт, сочинивший кощунственные стихи. И даже О-90, такая слабая и беззащитная, вдруг ощутила потребность в простом человеческом счастье, в счастье материнства.

А сколько их ещё! И та женщина, что бросилась через строй к одному из арестованных, и те тысячи, что попытались проголосовать «против» в День Единогласия, и те, кто пытался захватить Интеграл, и те, кто взорвал Стену, наконец, те дикие, живущие за Зелёной Стеной, чудом уцелевшие после Двухсотлетней войны, назвавшие себя Мефи.

Каждого из этих героев Замятин наделяет какой-либо выразительной чертой: брызжущие губы и губы-ножницы, двояко изогнутая спина и раздражающий икс. Целую цепочку ассоциаций вызывает эпитет «круглый», связанный с образом О-90: возникает ощущение чего-то домашнего, спокойного, умиротворенного; круг дважды повторен даже в её номере.

Кульминацией сопротивления человеческой природы механическому благоденствию становится заговор против Единого Государства и восстание. Их возглавляет I-330 – та женщина, которую любил герой. Это восстание во имя любви, во имя права на собственные чувства и пристрастия, во имя возвращения к естественной жизни.

Итак, Единому Государству, его абсурдной логике в романе противостоит пробуждающаяся душа, то есть способность чувствовать, любить, страдать. Душа, которая и делает человека человеком, личностью. Единое Государство не смогло убить в человеке его духовное, эмоциональное начало. Так герой вступает в непримиримый конфликт не только с Единым Государством, но и с самим собой. Ощущение болезни борется с нежеланием выздоравливать, осознание долга перед обществом – с любовью к I-330, рассудок – с душой, сухая математическая логика – с непредсказуемой человеческой природой.

Мир в романе Замятина дан через восприятие человека с пробуждающейся душой. И если в начале книги автор, доверяя повествование своему персонажу, всё же смотрит на него отстранённым взглядом, часто иронизирует над ним, то постепенно их позиции сближаются: нравственные ценности, которые исповедует сам автор, становятся всё более и более дороги герою. И герой не одинок. Неслучайно доктор говорит об «эпидемии души».

D-503 невольно становится участником заговора, чуть было не помогает восставшим захватить космический корабль, но благодаря доносу Ю замысел бунтовщиков оказывается раскрытым и Единое Государство находит средства окончательно усмирить своих подданных. Тем не менее, в Зелёной Стене, отделяющей Единое Государство от остального пространства, возникает брешь. Стену передвигают, то есть Единому Государству приходится отступить, а кое-кому удаётся бежать из-под «благодетельного ига».

Но финал романа мрачен. Рассудочная и бездушная машина Единого Государства одолевает сопротивление. Разработана и поголовно осуществляется операция по удалению у человека фантазий, а с ней и всего человеческого – неудовлетворённости, живых переживаний, воображения. Так в конце романа D-503 наконец излечивается от приступов своей болезни: над ним совершают «Великую операцию» – удаление «центра фантазий», путём «троекратного прижигания» x-лучами «жалкого мозгового узелка». Математическая организация человечества переносится внутрь человеческого сознания – своего рода торжество «генной инженерии», революционное вмешательство государства в строение личности, в ход её творческой деятельности, эмоциональной сферы, нравственности. Совершеннейшие, изысканные формы насилия над человеческим «я»; уничтожение вместе с фантазией личностного самосознания. «Я» перестаёт существовать как таковое – оно становится лишь органической клеточкой «мы», песчинкой большого коллектива, составляющей толпы. Становится и жертвой I-330. Она попала в Газовый Колокол. O-90 – единственно спасающаяся душа, она обрела свободу и себя благодаря священному вечному долгу человека, благодаря жажде продолжения рода, естественному желанию иметь ребёнка, а не

государственного «нумера». Она уходит за Зелёную Стену. Ребёнок, который должен у неё родиться, символизирует надежду на победу над тоталитарной утопией. Туда же, в пролом стены, устремляются ещё «с полсотни громких, весёлых, крепкозубых». Таким образом, по мысли Замятина, человек способен не сломаться внутренне, однако противостояние злу в эпоху крушения гуманизма – трагическое противостояние.

Последняя запись в романе сделана уже «новым героем»: «от прежнего» сохранился только почерк. «Новый» D-503 абсолютно счастлив. Отношения между лоботомизированным строителем Интеграла и рукописью меняются. Писатель не узнаёт собственной работы: «Неужели я, D-503, написал эти двести двадцать страниц? Неужели я когда-нибудь чувствовал – или воображал, что чувствую это? Почерк – мой. И дальше – тот же самый почерк. Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты». Теперь, когда «из головы L-503 вытащили какую-то занозу», он вновь возвращается к «ясному» взгляду на мир, к первоначальному типу текста.

На следующий день после операции он явился к Благодетелю и рассказал обо всём без каких-либо нравственных затруднений. Он спокойно наблюдал пытки, которым подвергли I- 330 и других заговорщиков. Герой полагает, что восстание удастся подавить. «Я надеюсь – мы победим. Больше: я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить».

«Мы» – роман-предостережение. Среди тех писателей, чьи произведения заняли достойное место в русской литературе, – Евгений Замятин. Ему не удалось «прорваться» к читателю в 60-е годы «оттепели» – когда вновь зазвучали, казалось, ушедшие в небытие голоса Ахматовой, Цветаевой, Есенина, Платонова, Грина, Зощенко, когда только начала приоткрываться завеса над тем, что было создано в «катакомбный» период в развитии нашей культуры, а явление «Мастера и Маргариты» заставило убедиться в том, что «рукописи не горят». Творчество Замятина и в те годы оставалось за семью печатями – столь еретическим оно представлялось тем, от кого в те годы зависела судьба нашего наследия.

Вопрос о том, какие явления, события XX века предвидел Замятин, возникает сам собой при чтении его романа, ибо писатель не только изобразил в условно-фантастической форме победу техники над человеком (об этом заставил писателя задуматься увиденный им в Англии процесс бурного развития науки и техники), но и сумел предсказать тот социально-политический режим, который называется тоталитарным.

Есть все основания рассматривать роман «Мы» не только как роман о романе, как роман авантюрный, психологический, любовный, философский, но и как роман исторический: законы развития человеческой истории чрезвычайно интересны Замятину.

Художник же, способный видеть целое раньше частей, общее прежде частного, главное, сущностное через множество деталей, предвидел ход общественного развития России, также и Запада на многие десятилетия вперёд. Мы узнаём на страницах романа «Мы» вехи истории XX и начала XXI века: наказание японцев (человечества) за непослушание международному жандарму – гибель невинного народа (не правителей, не агрессоров) от двух атомных бомб и его последствия контроль одного государства (США) над всеми разумными существами и т. д. и т. п., политические процессы против инакомыслящих (во все времена и во всех цивилизованных странах), повальная слежка за всем населением Земли (США), «двухсотлетняя» холодная война, «железный занавес» (устроенные США), торжественные бдения многих народов Европы и Америки по поводу разгрома врагов «демократии», очередных действительных или мнимых противников генеральной линии однополярного мира, жизненные интересы Америки (США) далеко за её пределами, голод во многих странах Азии и Африки, алкоголизм и наркомания, насаждаемые под непосредственным контролем сильных мира сего, культ Благодетеля (США), мир, превращённый в единый послушный «архипелаг» глобализации (монополизации) без альтернативы, миллионы беженцев из Азии. У нас на слуху «гениальные» афоризмы, заполнявшие столетиями умы людей всего мира: «Америка – превыше всего», «Америка и Европа – опора демократии» – и мы поймём, как много не только в нашей жизни, но и во всём мире было предсказано замятинским романом «Мы».

Роман-предостережение. Предостережением против такого будущего, каким оно станет, если всё пойдёт так, как началось. Эти опасения писателя имели под собой серьёзные основания. Глобализированное под одну гребёнку мировое общество действительно готово отвергнуть всю общечеловеческую культуру, мораль и психологию. А новую «монополизированную» культуру, новую мораль и психологию представляли единственными, совершенно не связанными с миром личности. Да и саму «новую» послушную массу представляли обезличенной, лишённой памяти и духовной пищи, знающей только чувства удовлетворения своих потребностей.

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.

Написанный в 1920 году, роман Замятина с 1921 года получил широкое хождение в рукописных списках – настолько широкое, что литературная

критика 20-х годов полемизировала на журнальных страницах с этим ещё не опубликованным романом. Этот роман стоит одним из первых в ряду антиутопий XX века. 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. Особенно близким к замятинскому «Мы» кажется роман Джона Оруэлла. Однако сам автор 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 утопиях об идеальном устройстве человеческого общества.

Существует точка зрения, что роман Замятина навеян не одними реалиями после октябрьской России, что Замятин предупреждал не только и даже не столько об опасности грядущего тоталитаризма, но ещё 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», написанная в Англии и об Англии. И всё же в 1920 году Замятина тревожила, надо думать, не будущая власть вещей и машин над людьми, а уже в те дни наступавшая на человека идея национального превосходства, охватившая развитые страны Европы и США. Он понимал, что она более реальная и более опасная угроза человеческому будущему. И главный смысл его предостережения направлен именно против любой формы диктатуры. Машин, 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.

Вопросы и задания:

1. Тема краха былого образа жизни с его духовными запросами, нравственными исканиями в рассказах «Пещера», «Мамай» Е. Замятина.
 2. Образ Дракона в одноимённом рассказе Е. Замятина.
 3. Роман «Мы» Е. Замятина – роман-антиутопия.
 4. Роль гротеска в развенчании идеальной несвободы в романе «Мы» Е. Замятина.
 5. Элементы фантастики в романе «Мы» Е. Замятина.
 6. Жанровое своеобразие романа. Форма повествования, занимательность сюжета романа «Мы» Е. Замятина.
2. Традиции романа «Мы» Е. Замятина.

Литература:

1. Замятин Е.И. О синтетизме // Избранные произведения. В 2 тт. – М., 1990. Т.2.
2. Роготнев И. «Петербург Замятина» / И. Роготнев // Культура. – 2001.
3. Фриче В. Заметки о современной литературе («Нечестивые рассказы»). – М., 1928
4. Шмид Вольф. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение».
5. Иванова И. А. Функция символа в прозе Евгения Замятина.

Лекция 11

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ

(3/15.V.1891 – 10.III.1940)

План:

1. Начало пути.
2. Сатира М. Булгакова: повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце».
3. «Белая гвардия». Автобиографичность романа.
4. Роман «Мастер и Маргарита».

Первая половина XX века – счастливое время для русской литературы. Сейчас, в новом столетии, это можно утверждать смело. Столько ярких имен, блестящих произведений, несмотря на тяжелейшие катаклизмы истории! Что же позволило М. Булгакову не затеряться в звездном каскаде литературы того периода? Очевидно, глобальное личностное начало, великий писательский дар. Врач и писатель – освященное традицией единство профессий. Врач лечит больное тело, а писатель наблюдает за трансформациями души и выстраивает систему мироздания. Две очень земные, очень человеческие профессиональные составляющие М. Булгакова вывели его писательское осмысление в космические координаты. Он не просто оценивал, описывал и размышлял. Он создавал философскую систему – инструмент для понимания законов мироздания, в котором причинно-следственные связи земных страданий раскрывались в вечном круговороте онтологических «страстей».

Начало пути. Булгаков родился в семье профессора Киевской духовной академии. В 1916 – в разгар Первой мировой войны – окончил медицинский факультет Киевского университета как «лекарь с отличием». Работал сначала военным врачом на Юго-западном фронте, потом в селе Никольском Смоленской области. Последний факт подробно освещен в автобиографических «Записках юного врача», завершенных и опубликованных в 1925–1926 гг., но работа над ними началась еще в 1916–

1917 гг. и продолжала традицию В. Вересаева с его популярными «Записками врача» (1901), которые Булгаков хорошо знал еще студентом. В отличие от вересаевской публицистичности, это был цикл рассказов, написанных с неподражаемым юмором. Они запечатлели не только муки и сомнения начинающего врача, но и чувство профессиональной гордости: «Какие раны я зашивал. Какие видел гнойные плевриты и взламывал при них рёбра, какие пневмонии, тифы, раки, сифилис, грыжи (и вправлял), геморрои, саркомы. Вдохновенно я развернул амбулаторную книгу и час считал. И сосчитал. За год, вот до этого вечернего часа, я принял 15613 больных. Стационарных у меня было 200, а умерло только шесть» («Пропавший глаз»).

Сильнейшее нервное напряжение и постоянная физическая усталость едва не привели к трагедии (на эту тему был задуман роман «Недуг»). В Киев Булгаков вернулся только в марте 1918 г. и занялся частной врачебной практикой, но, как позже написано в служебной анкете, он «последовательно призывался на службу... всеми властями, занимавшими город» (красные, белые, Петлюра, немцы-оккупанты и т.д.). Будущий писатель пережил в Киеве десять «переворотов» и идти добровольцем ни в одну из воюющих армий не собирался. И все же буря Гражданской войны занесла его во Владикавказ, где он перенес тяжелейший тиф. К моменту его выздоровления город был уже у красных, и Булгаков пошел работать в подотдел искусства. Карьера врача, судя по всему, сложилась бы удачно, но страсть к литературному труду взяла верх. Сотрудничество писателя с советской властью началось в сфере близкой писателю: лекции, доклады о русской литературе, рецензирование. Тогда же в соавторстве с литераторами-горцами им были написаны пьесы из кавказской жизни; как бы критично ни говорил Булгаков о них в «Записках на манжетах» (1920–1922), он оставил о себе на Кавказе благодарную память⁸⁷⁰. Сохранились также сведения о работе над пьесой «Братья Турбины», положившей начало известному роману «Белая гвардия». Осенью 1921 г. Булгаков переехал в Москву – «без денег, без вещей... с тем, чтобы остаться в ней навсегда» (Из автобиографии). Работал редактором хроники в частной газете, конференсье и даже... инженером в Научно-техническом комитете. «В Москве долго мучился; чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельтонистом в газетах и возненавидел эти звания, лишённые отличий. Заодно возненавидел и редакторов, ненавижу их и сейчас, и буду ненавидеть до конца жизни», – так вспоминал Булгаков свое вступление в литературу. Постепенно для него открылись двери столичных журналов, а с 1923 г. Булгаков – сотрудник редакции журнала «Гудок», давшего путевку в литературную жизнь многим писателям – И. Ильфу и Е. Петрову, В. Катаеву, Ю. Олеше. Обличительно-бытовые рассказы и фельетоны Булгакова, благодаря его таланту, создавали обобщенный образ времени, поднимали проблему «личность и быт».

Сатира Булгакова. В этот период Булгаков работает над произведениями, ставшими позднее классикой отечественной сатиры. Это «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце».

Повесть «**Дьяволиада**» увидела свет на страницах альманаха «Недра» в начале 1924 г. и была отмечена Е. Замятиным: «Единственное современное ископаемое в «Недрах» – «Дьяволиада» Булгакова. У автора несомненно верный инстинкт в выборе композиционной установки – фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин – одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера – 19-й, 20-й год. (...) От автора, по-видимому, можно ждать хороших работ».

«Дьяволиада» была воспринята как сатира на бюрократизм советских учреждений. Мелкий чиновник Коротков, кстати, получивший свою зарплату спичками, которые не горят и грозят травмами, принял подпись нового начальника Кальсонера за слово «кальсоны», в соответствии с чем и составил служебную бумагу. Уволенный с работы, подавленный жуткой внешностью Кальсонера, – его голова напоминала гигантскую модель яйца с блеском электрических лампочек на темени – Коротков тщетно пытается объяснить с начальником, пытаясь застать его в разных учреждениях. Злоключения Короткова перерастают в кошмарный символ полного бессилия человека перед чудовищной бюрократической машиной. По мере возрастания мук несчастного героя развитие действия приобретает характер фантазмагии. Канцелярию, занявшую помещение бывшего ресторана, захлестывает ресторанный вакханалия; для полноты картины нелепых превращений, сводящих Короткова с ума, в действие введены «двойники» – братья Кальсонеры. Фантастически-немыслимые ситуации, в которые попадает Коротков, отражают ирреальность самой жизни и прогрессирующее безумие героя, покончившего с собой. Гиперболизация растерянности человека, нарастание его иступления, а потом трагическая развязка ничтожного, в сущности, обстоятельства утверждали мысль о незыблемости хаоса и иррациональности мира. Повесть отвечала традициям русской литературы, прежде всего щедринским. В критике отмечалась связь этой повести и с творчеством Гоголя, что дополняло литературную родословную писателя.

Вышедшая в феврале 1925 г. повесть «**Роковые яйца**» ещё более фантазмагорична. Её герой, профессор Персиков, открывает загадочный красный луч, который повышает жизнедеятельность протоплазмы, отсюда – явление гигантских организмов, скорость размножения которых невероятна. Невежественный Рокк, заведующий показательным совхозом, с разрешения и по поручению высокого начальства решает с помощью этого открытия исправить положение в куроводстве. Персиков потрясен: «Я не могу понять... как же так? Без моего согласия, совета... Да он же черт знает что наделает. (...) Я, наконец, категорически протестую. Я не даю своей санкции на опыты с яй-

цами». Ученого тревожит, «какие это куры будут... Может быть, они ни к черту не годные куры». Опасения оправдались с лихвой: к Рокку попали яйца не куриные, а змеиные, заказанные профессором за границей. Кульминацией фантастического сюжета стало появление в подмосковном совхозе огромных змей: «Змеи всех размеров ползли по проводам, поднимались по переплетам рам, вползали через отверстия в крыше». Телеграммы с мест становились все чудовищнее и страшнее. Змеи стаями пошли на Москву, повторяя путь наполеоновской армии. Трагикомизм и фарсовость ситуации подкрепляются изображением конной армии, рванувшейся наперерез змеям во главе с легендарным командармом (она потеряла три четверти своего состава). В том же стилевом ключе поданы планы уличных боев с гадами в самой Москве: озверевшая уличная толпа, громя Институт, убивает Персикова. Развивая дальше историческую аналогию, повествователь сообщает, что полчища гадов остановил мороз. «Были долгие эпидемии, были долго повальные болезни от трупов гадов и людей».

Повесть получила множество критических – как положительных, так и негативных – откликов. М. Горький считал поход пресмыкающихся на Москву «чудовищно интересной» картиной и жалел, что она осталась неразвернутой. (Кстати, В.В. Гудкова, приведя в комментариях к рассказу этот отзвук, ссылается на свидетельство одного из мемуаристов об импровизации Булгакова, которая завершилась грандиозной картиной эвакуации Москвы.) Повесть, несомненно, несла в себе черты антиутопии. Как определял Воронский, Булгаков «написал памфлет о том, как из хорошей идеи получается отвратительнейшая чепуха, когда эта идея попадает в голову отважному, но невежественному человеку»⁸⁷⁴. На фоне последующего хора обвинений автора в контрреволюционных взглядах суждение Воронского было наиболее объективным и взвешенным. Но и оно, на наш взгляд, неполное. Только последующие десятилетия легкомысленного, а то и преступного отношения властей предержащих всех уровней к научным идеям и проектам высветили заложенное в рассказе пророческое предупреждение об опасности, масштабы которой не были известны и самому Булгакову.

Третья сатирическая повесть «Собачье сердце» (1925) света не увидела и пришла к читателю только в 1987 г. Причина – в ее ярко выраженной социально-сатирической проблематике, затрагивающей отнюдь не только сферу научных открытий. Материал для своей повести автор черпал из знакомой ему московской действительности: прототипом главного героя, Филиппа Филипповича Преображенского, стал родной дядя писателя, известный врач-гинеколог Н.М. Покровский, но образ Преображенского связывают и с идеями Н. Кольцова, основоположника отечественной экспериментальной биологии. Булгаков хорошо знал все перипетии происходившего в квартире близкого родственника после установления советской власти. О том, что

разговоры в гостиной и столовой, обеда, беседы за курением, подробности быта дома, вплоть до вселения в него новых жильцов, прислуга и швейцар «связаны, конечно, с квартирой Покровских», говорилось в статье «Москва и москвичи вокруг Булгакова»⁸⁷⁷. Кроме того, у всех на слуху были и зарубежные эксперименты с пересадкой половых желез не только животным, но и людям. Все это создавало основу фантастического сюжета о превращении бродячего пса Шарика в человека. Пересадка гипофиза убитого по пьяному делу Клима Чугункина собаке дала свои результаты, появление которых тщательно фиксировал ассистент Преображенского доктор Борменталь. Дальнейшие перипетии сюжета связаны с похождениями гражданина Шарикова, принявшего «наследственную фамилию» и имя-отчество Полиграф Полиграфович (пародия на новосоветские имена). В погоне за котом (обыгрывается страсть, заложенная генетически) Шариков устраивает потоп в квартире, не поддается воспитанию за обеденным столом, возмущает профессора требованием своей доли жилья и вульгарно-большевистскими речами, истоки которых в дружбе Шарикова с председателем домоуправления Швондером. Шариков становится «заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и прочих)». «Вчера котов душили, душили», – озабоченно говорит герой. Но за Шариковым водятся и более существенные пороки: пытался изнасиловать домработницу Зиночку, грозил увольнением подчиненной ему машинистке за отказ подчиниться его желаниям. Шариков становится носителем ненавистных русским писателям квазидюкратических идей: «Документ – самая важная вещь на свете», – важно утверждает он. Или: «Человеку без документов строго воспрещается существовать». Наконец, Шариков пишет политический донос на Преображенского. Первоначальное решение профессора просто-напросто вышвырнуть Шарикова из квартиры успехом не увенчалось, и в результате вынужденных крайних мер Шариков был обречен на очередное превращение. «В квартире в тот вечер была полнейшая и ужаснейшая тишина», – констатирует повествователь в последней фразе повести, мастерски обыгрывая загадочность происходящего, соседские домыслы, свидетельства Зиночки. Только в эпилоге развязка проясняется. Через десять дней в квартире Преображенского появился «человек в черном пальто» в сопровождении милиционеров, предъявляя профессору обвинение в убийстве «заведующего подотделом очистки». Дальнейшее можно описать только словами самого Булгакова.

Обморок чекиста – достойное завершение этой комической сцены. А далее следует почти идиллическая картина: «Высшее существо, важный песий благодетель сидел в кресле, а пес Шарик, привалившись, лежал на ковре у кожаного дивана. «Так свезло мне, так свезло, – думал он, задремывая, – просто неопишимо свезло. Утвердился я в этой квартире». Социальный аспект повести очевиден: ее автор близок Бунину с его

призывом: «Во имя человечества и Бога смири скота, низвергни демагога». У интеллигента Булгакова вызывали глубокое возмущение наглость, хамство, бескультурье новых хозяев жизни, не поддающихся перевоспитанию, обнаруживающих черты дегенеративности (об этом писал и Бунин в «Окаянных днях»). Следовало, таков вывод автора, прибегнуть к насилию, поставить их в жесткие рамки. Нельзя сказать, что писатель предлагал это с легким сердцем: повесть имеет подзаголовок «Чудовищная история», который может быть отнесен не только к последствиям эксперимента Преображенского, но и к судьбе самого Шарикова, не сумевшего воспользоваться тем, что давала ему жизнь. И эта история говорила о разрыве писателя с идеями народопоклонничества (первым, кто выступил против них, повторяем, был автор «Деревни»).

Булгаков обрушивал резкую критику и на тех, кто социально опасное поведение Шариковых провоцировал. Писатель никогда не скрывал, что он не за революцию, а за Великую Эволюцию. Несомненна справедливость вывода Л. Шубина, рассматривающего «Собачье сердце» как повесть-предупреждение: «И нам внятны близки предупреждения Булгакова. Ни с официальным экспериментом, ни декретом, ни медицинским вмешательством нельзя сделать хорошего человека плохим, а зверя человеком. Это под силу только природе и человеческой истории»⁸⁷⁸. Сатира Булгакова была острой и действенной. Это хорошо понимали его идеологические противники, такие как Л. Авербах. (Поэтому, когда в годы перестройки критики пытались делать из Булгакова едва ли не пропагандиста советской власти, это было насильем над писателем.)

В письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. Булгаков утверждал свое право изображать «бесчисленные уродства нашего быта.., глубокий скептицизм в отношении революционного процесса.., а самое главное – изображение страшных черт моего народа». Булгаков выступал за сохранение отечественной культуры, значение которой было шариковым неведомо, и стремился утвердить в правах тех, кого, не вникая в сложную многосоставность общества, презрительно называли «буржуями». Он высоко ценил интеллект, профессионализм, культуру, одержимость творчеством, полагал, что общество должно обеспечивать людям, их имеющим, преимущественные условия жизни. Откровенность авторской позиции порой шокирует и современного читателя, видящего в поведении Преображенского эгоизм, равнодушные к тому, что такие блага жизни, как у него, недоступны подавляющему большинству граждан советского государства. (Не имел их, тем более в начале 1920-х гг., и сам Булгаков, что, очевидно, не могло не сказаться на эмоциональном восприятии благополучия родственника, у которого ему доводилось бывать.) Выступая против самой булгаковской идеи элитарности интеллигенции, которую Булгаков будет отстаивать и позже, – в письме к Прави-

тельству СССР в марте 1930 г., считая ее «лучшим слоем» общества, некоторые современные литераторы воспринимают Преображенского как сугубо отрицательного сатирического персонажа, воплощающего «барственность» и «сытость» (Т. Глушкова). Отрицательное отношение к Преображенскому и к позиции его создателя высказывают и другие авторы и читатели повести⁸⁷⁹. Все это говорит о том, что в сегодняшнем литературоведении целостной интерпретации произведения пока не сложилось, но в ее разработке надо учитывать специфику сатирического жанра, требующего заострения *всех* изображаемых сторон действительности. Во многом соглашаясь с высказанной точкой зрения, скажем, что позиция Булгакова-художника в отношении интеллигенции в целом не была столь однозначной, и отдельные детали образа сибаритствующего профессора (лицо его «нежно побагровело», «змеиным голосом обратился», обслуживающая его кухарка расправляется с рябчиками, как «грозный палач») задают тональность стиля не идеализирующую, а именно сатирическую. Подтверждение этой мысли мы находим в статье Л.Б. Менглиновой, также подчеркнувшей далеко неоднозначное отношение Булгакова к своему герою: «Утилитарно-прагматическую», по её определению, «философию жизни своего героя писатель подвергает иронической критике».

Автором раскрыт процесс философской универсализации современных коллизий с помощью христианской парадигмы. В сатире Булгакова остаиваются общечеловеческие ценности и заповеди христианской морали⁸⁸¹. Раннее творчество писателя уже обнаружило специфическую характерность его «странного реализма». Это полифункциональность фантастики, взаимодействие эпического и драматургического, выдвижение на первый план случайности, интерпретация «странной» реальности как нормы, раскрытие особого состояния мира, в котором разрушены все устойчивые связи, а люди выбиты из привычных мест⁸⁸². Эти особенности говорят о востребованности и развитии в XX веке традиций фантастического реализма Гоголя («Нос», «Невский проспект» и др.), которые обогащали не только модернизм, но и реализм XX века.

«Белая гвардия». **Автобиографичность романа.** Роман «Белая гвардия», опубликованный в России полностью только в 1966 г., посвящен событиям Гражданской войны на Украине, точнее, в её столице Киеве (в романе – Город) в 1918 – начале 1919 г. Замысел романа, в котором Булгаков, по его собственному признанию, хотел бесстрастно стать над красными и белыми, относится еще к владикавказскому периоду его творчества. Позднее, в «Театральном романе», где герой рассказывает о своём произведении (хотя и под другим названием), можно ощутить те внутренние импульсы, которые питали замысел первого его романа: «Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне приснился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль

и возле него люди, которых нет уже на свете (...) Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок роля. Это не вышло у меня, но я стал упорен...».

Роман «Белая гвардия» во многом автобиографичен. В нём воссоздана атмосфера дома Булгаковых на Андреевском спуске (в романе – Алексеевский) под номером 13, где семья жила с 1906 года⁸⁸³. Дом был приобретен В.П. Листовничим, выведенным в романе под фамилией Лисович, или, как его называют герои, Василисой. Сейчас это мемориальный дом-музей, в экспозиции которого оригинально воссоединены обстановка и атмосфера дома Булгаковых-Турбиных. (Бабка писателя по матери – Турбина.) В экспозиции учтены не только факты биографии, личные вещи писателя, документы, но и страницы романа, поэтически преобразившие реальный дом. «Мама, светлая королева», утрата которой ощущается болью в сердцах молодых Турбиных – Варвара Михайловна Булгакова. Она умерла не в 1918, а в 1922 г., но это расхождение дат не умаляет автобиографичности произведения, а лишь раскрывает творческую контаминацию реальности и художественного вымысла, сделавшего реальное событие типически значимым, художественно обогащенным.

У Булгакова было четыре сестры, вдохновивших его на образ Елены. На музейном стенде в кругу их фотографий – пустая рамка, позволяющая посетителю вообразить обобщенный образ героини романа. Но к младшей сестре Елене, чьему имени обязана героиня, Булгаков питал особенно нежные чувства, делился в письмах самыми сокровенными мыслями даже в дни смертельной болезни. Брат Булгакова Николай был юнкером, как и Николка, но есть в этом образе нечто и от самого младшего брата писателя – Вани. (Николай Булгаков остался жив, но был тяжело ранен, впоследствии эмигрировал из России.) Прототипом Гальберга считают офицера Леонида Карума – зятя Булгаковых. Реальные прототипы есть и у других действующих лиц романа, и не только среди членов булгаковской семьи: Я.В. Крынская (Ванда, жена Василисы), А.А. Глаголев, духовник Булгакова (о. Александр), друг дома Булгаковых Н.Н. Сынгаевский (Мышлаевский). Приехавший к Турбиным Лариосик также имел реального прототипа. Дочь домовладельца рассказывала М.О. Чудаковой в 1981 году: «Как-то у Булгаковых наверху были гости; сидим, вдруг слышим – поют: «Боже, царя храни...» А ведь царский гимн был запрещен! Папа поднялся к ним и сказал: «Миша, ты уже взрослый, но зачем же ребят под стенку ставить?». И тут вылез Николка: «Мы все тут взрослые, все сами за себя отвечаем!». Эта сцена также воссоздана в романе. Разумеется, на киевские впечатления наслаивались и московские.

Работа над романом шла именно в Москве. Но украинский пласт, конечно, превалировал. Жизнь Булгакова в доме на Андреевском спуске дала живые краски образу автобиографического героя – доктора Алексея

Турбина⁸⁸⁵, которого Булгаков наделил не только своей профессией, но и специальностью венеролога: белая дощечка у парадного входа в турбинский дом, очевидно, повторяет данные о приемных часах врача Булгакова; герою отданы лучшие во вспоминания об учебе на медицинском факультете. Автобиографичны (и это подтверждено мемуаристами) воспоминания Алексея о гимназических годах (теперь около гимназии плац, куда спешит на построение военный врач): «О, восемь лет учения! Сколько в них было нелепого и грустного, и отчаянного для мальчишеской души, но сколько было радостного...» Автобиографичны и духовные метания Турбина в Гражданскую войну. Не находя ответа, как жить, он обращается к о. Александру с вопросом: «Может, кончится все это когда-нибудь? Дальше-то лучше будет?», но в ответ слышит строку из Апокалипсиса: «Третий ангел вылил чашу свою в реку и источники вод; и сделалась кровь». Был ли такой разговор в реальности или нет, как факт искусства он выражает и настроение самого Булгакова, застигнутого в родительском доме кровавым валом Гражданской войны. Мотив Апокалипсиса – ведущий в романе. Оттуда взят и второй эпиграф к роману: «И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими». Откровение святого Иоанна Богослова явилось своеобразным протожанром «Белой гвардии», что знаменует не только эстетическую, но и нравственную позицию писателя. В романе «Белая гвардия» наиболее остро и талантливо ставилась важнейшая проблема прозы 1920-х гг.: столкновение человеческого бытия с исторической необходимостью – проблема, завещанная русской литературе нового века автором «Войны и мира»⁸⁸⁶. Булгаков подошел к ее решению по-своему, без идеализации каратаевых и без непротивления злу насилием. Здесь для молодого писателя главным был опыт художника, сопрягавшего судьбу отдельной личности с водоворотом истории. Что может человек, попавший в его пучину? Полковник Малышев, узнав, что на «сто двадцать юнкеров восемьдесят студентов, не умеющих держать в руках винтовку», приказывает отпустить новичков на ночь, а узнав об очередном политическом перевороте, делающем бессмысленным сопротивление юнкеров, объявляет о роспуске всего дивизиона. Такие факты были в жизни, они дороги Булгакову – и писателю, и человеку. Но он понимал, что в целом ход истории от отдельного человека не зависит. Не случайно наряду с Апокалипсисом один из эпиграфов к роману взят из «Капитанской дочки», вызывая ассоциации с мгновенно налетевшим, смешавшим все вокруг до полного исчезновения бурным социальной революции⁸⁸⁷. Человек может только противопоставить бурю свой внутренний мир, нетленные, вечные ценности: любовь, дружбу, атмосферу семейного тепла и уюта, которые надо беречь во что бы то ни стало. Вот почему у Турбиных, «...несмотря на все эти события в столовой, в сущности говоря, прекрасно. Жарко, уютно, кремовые шторы задернуты».

Дом по-прежнему гостеприимен и, в меру возможностей военного времени, хлебосолен. В нем царит дух дружеских встреч и праздничности. Повествование согрето страстной любовью Булгакова к оперной музыке, упоминаются «Аида» Верди, «Фауст» Гуно, «Пиковая дама» Чайковского, «Кармен» Бизе.

Эта двуплановость изображаемого заявлена на первой же странице романа сочетанием хрестоматийно известной фразы «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй» с рассказом о жизни интеллигентной семьи: «Но дни и в мирные, и кровавые годы летят, как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?». Этот рефрен прозвучит на страницах романа еще не раз, придавая повествованию особую лирическую тональность. Скорбный рассказ о похоронах матери – это и прощание с уютом прежней невозвратной жизни. Вот почему любовно выписаны знакомые с детства изразцовая печь, шутивно называемая «Саардамским плотником», часы с башенным боем, и мебель старого красного бархата – вещи, дорогие для каждого члена семьи Турбиных, вступающих в неведомую и страшную для них новую жизнь. «Мать сказала детям: – живите. А им придется мучиться и умирать».

Система персонажей «Мастера и Маргариты» дана в соответствии с взаимодействием человеческого и божественного. Личность в процессе становления и саморазвития оказывается предметом повышенного внимания и воздействия высших сил. Так, «нечистая сила» в романе выступает, как о тмечает Л. Киселева, «в самых разнообразных ролях и масках (начиная от беса-»искусителя», затем «выявителя» в человеке порочных начал и даже в своем роде «очистителя» и кончая Демоном-покровителем начал высоких, любви и искусства). Она не только утверждает свое право на вторжение в жизнь человека, но и претендует на сугубо положительную роль в его жизни и судьбе во все века»⁹²⁷. Для осознания онтологичности «ведомства зла» необходимо обратить внимание на то, как меняются персонажи «свиты» Воланда: Коровьев-Фагот, он же «регент», кот Бегемот, Азazelло, в зависимости от того, с кем они общаются, то есть от внешнего фактора в условиях «земного существования», а также при переходе из земных координат во внеземные.

Первым с сопровождающими Воланда познакомился Бездомный: «втируша-регент нацепил себе на нос явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло», Регент с великою ловкостью на ходу «ввинтился» в автобус; а кот, громадный как боров, черный как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами,двигающийся на задних лапах, подошел к подножке стоящего на остановке трамвая, нагло отсадил

взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гривенник через открытое по случаю духоты окно. Перед Степой Лиходеевым Бегемот предстал другим: жутких размеров черный кот со стопкой водки в одной лапе и вилкой, на которую он успел поддеть маринованный гриб, в другой. Интересно, что *оборотничество* слуг свиты Воланда зависит от того, с кем им приходится общаться. В каждом конкретном случае они являются неким персонифицированным отражением каких-либо внутренних качеств или настроений персонажей, с которыми они имеют дело в данный момент. Они (как и Крапилин у Хлудова) являются «теньями» – внутренними свойствами булгаковских героев. Но только если Крапилин – это (используя фрейдовскую терминологию) «Сверх-Я» – совесть Хлудова, то Азazelло, Коровьев-Фагот и Бегемот – это образы худших, бессознательных проявлений таких типов, как Лиходеев, Варенуха, Римский, Босой, члены МАССОЛИТа.

Продолжим наши наблюдения в этом плане. У Никанора Ивановича Босого от Коровьева сложилось следующее впечатление: «...За столом покойного (Берлиоза) сидел неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджаке, в жокейской шапочке и в пенсне...». С Никанором Ивановичем Коровьев юлил, щелкал каблуком рыжего нечищеного ботинка, махал руками как мельничными крыльями. Он плаксиво говорил в трубку: «Алло! Считаю долгом сообщить, что наш председатель жилтоварищества (...) Босой спекулирует валютой». Но на пожелание Воланда Коровьев отзывается уже не дребезжащим, а очень чистым и звучным голосом: «Мессир, вам стоит это приказать!»

Идентичными себе слуги Воланда становятся только в последней главе, где Булгаков с четкостью определяет их абсолютно онтологическую сущность – они демоны, возвращающиеся в свою «реальность» – в мир небытия, с его пустотой и безмолвием.

«И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье», – пишет М. Булгаков, не продолжая описание того, кого нельзя описать и нельзя передать даже впечатления никакими человеческими, земными средствами. Писательский гений М. Булгакова дает нам описание возможного: «Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что, возможно, это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд». Казалось бы, право «нечистой силы» опекать людей неоспоримо, но, как пишет Л. Киселева, «внимательный анализ текста «Мастера и Маргариты» позволяет сказать, что это право и претензии – средствами и приемами зла совершать добро – всем ходом развития сюжета и судеб героев в романе Булгакова оказываются под сомнением, оспариваются. В качестве альтернативы им выдвигаются иные способы воздействия, методы Иешуа, а в кач е-

стве идеала, лучшей перспективы для человека и человечества – не «царство вечного покоя» и тьмы, а мир жизни, полный чистоты и света»

Мастер и Маргарита. *Путь добра и путь любви.* Ббулгаковские Иешуа и Воланд – Добро и Зло, по определению одного из булгаковедов, «воплощают собой две равнозначимые и равно необходимые составляющие мироздания, которые друг другу никоим образом не враждебны, а взаимодополняют и обуславливают друг друга»⁹³⁷. Со всем в данном заключении можно согласиться, кроме понятия «равнозначимые». Все-таки значимость их существенно различна, и это очень хорошо прослеживается в булгаковском тексте. Пилата отпускает Иешуа: «Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать». И участь Мастера и Маргариты решает Иешуа: «Он прочитал сочинение Мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем», а также: «Он просит, чтобы ты, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже, – в первый раз моляще обратился Левий к Воланду. «Передай, что будет сделано, – ответил Воланд». Иешуа принимает судьбоносные решения, а Воланд осуществляет их в мире форм и материй. В «Мастере и Маргарите» Иешуа (Христос) и Воланд (Сатана) – персонификация «глав обоих ведомств» (Тьмы и Света), оба соприкасаются с человеческим миром, тогда как Бог по-прежнему остается абсолютной объективностью, в традиции занимающейся «Небом, не Землей». Мир не оставлен Богом, но важна активность человека. И если у Ф. Достоевского Бог борется с Дьяволом, а поле их битвы – душа человеческая, то для Булгакова весь смысл победы Бога в реализации этой Души. И если у Достоевского красота спасет мир при условии Добра, то для М. Булгакова уже героический путь Добра (Любви) в бесконечном поиске Истины спасет мир. Именно исконно русский, соловьевский путь «Оправдания Добра», в его крайней онтологической интерпретации у М. Булгакова, прозвучит в аксиоме Иешуа: «Все люди добры». Необходимость соотнести онтологическую и антропологическую концепции этого Пути заставит М. Булгакова обратиться к образу Дон Кихота – к одной из вершин Возрождения, определенных Достоевским (в дневниках) как «оправдание человечества».

В связи с вышесказанным этика М. Булгакова – это не просто кодекс нравственных постулатов, а принцип Пути. Красота – импульс, добро (любовь) – путь, истина – цель. В данном триединстве заключен еще один код: смертные – герои – боги. Если простой человек в осознании своего предназначения получает импульс красоты (прозрение), то он становится на путь истины (к Богу) – становится героем. Именно поэтому глава, в которой появляется Мастер, названа «Появление героя».

Путь творчества, как путь самоосуществления, – третий из возможных для Героя. И это путь Мастера. Его также можно осмыслить в связи с экзистенциальной философией Н. Бердяева, в частности, с его концепцией Творчества, в основе которой – идея антропологического откровения. И в духе русской экзистенциальной философии она абсолютно онтологична. По Н. Бердяеву, Бог-Творец передает свою эстафету творения человеку: «И человек, сотворенный Творцом и по его образу и подобию, есть также творец и призван к творчеству». Однако человек получает возможность творить от Бога: «Воля к гениальности есть лишь обнаружение через свободу данного свыше дара». Мастер получает абсолютную социальную освобожденность в виде стотысячного выигрыша, абсолютную внутреннюю (онтологическую) свободу в творчестве (очевидно, что идея романа дана ему свыше: «О, как я угадал! О, как я всё угадал!»), кроме того, Мастеру дан источник вдохновения – любовь, олицетворенная в Маргарите. Роман пишется Мастером при активном участии Маргариты и при ее содействии. Можно констатировать, что время написания романа – это время абсолютного единения душ героев, время абсолютной гармонии, время творчества – Творения. Н. Бердяев считает, что в творчестве человек забывает о себе, о мире и устремляется к некоей высшей духовной сущности. «Творчество, по своему внутреннему смыслу, предполагает размышление о Боге, об истине, о красоте, о возвышенной жизни духа»⁹³⁹. Тема романа – «апология Иисуса Христа» (по мнению критика Аримана) – еще одно свидетельство истинности творческого пути Мастера, угадавшего свое предназначение и ставшего на путь приобщения к высшей духовности. Обретение Маргариты – это обретение недостающей половины (платоновский миф о яблоках), обретение целостности, кульминация творческого пути.

Итак, Бог-Творец передает эстафету человеку-творцу (в данном случае Мастеру). Бог дает человеку импульс гениальности, в котором человек обретает высшую духовность и целостность, и в ответ ждет антропологического откровения. Героический путь становления в творчестве Мастера, обозначенный в романе М. Булгаковым, мог быть универсальным, но... путь героя предполагает «бездны», и не все из них было суждено преодолеть Мастеру. Одна из «бездн» – прохождение через мирское зло – связана с победой над злом в себе (Змием), вторая – встреча с Люцифером. Рассуждение о Душе (психике) дает нам еще один контекст «бездны»: проход через «бездну» – это победа над черным конем, это победа над своей Тенью⁹⁴⁰, это победа над Драконом. Дракон (Змей) – хранитель мудрости; побеждая его, Герой становится обладателем великого знания, дарующего бессмертие. Эта «бездна» – в плоскости психологических рассуждений, но в ней есть и космогонический смысл: Звездный Дракон охраняет космическую ось, один конец которой – Рай – Древо Жизни, другой – подземное царство мертвых – Аид. Герой, по-

беждающий (усмиряющий) Дракона, попадает в Рай (обретает бессмертие). В этом контексте становится понятно, почему Мастер не заслужил Света – он не победил Дракона в себе.

Складывается впечатление, что М. Булгаков сознательно пошёл на эксперимент с Мастером – в силу онтологической писательской объективности. У Мастера все «бездны» начинаются с того часа, «когда пришлось покинуть тайный приют и выйти в жизнь». И тогда, по утверждению самого Мастера, «жизнь кончилась». Начались испытания (бездны). Встреча с критиком Ариманом (и иными) привела к болезни, симптомами которой был Страх и «потеря части души» – дерзновения. Страх (знакомый нам по концепциям западного экзистенциализма) не дал возможности Мастеру победить своего Змея, и тогда Змей начал побеждать его: «гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу». Необходимо отметить, что в тот момент, когда Мастер теряет часть своей души, еще одна – лучшая ее составляющая (в лице Маргариты) продолжает бороться: «глаза её источали огонь», «...хриплым голосом и стуча рукою по столу, сказала, что она отравит...», предпочитая смерть возлюбленного. Герой не проходит обе «бездны»: он не только проигрывает битву со змеем, но и собственно выход в Мир в виде попытки напечатать роман – это тоже своего рода поражение. «Мы стоим перед неизбежностью оправдать себя творчеством, а не оправдать свое творчество. В творческом акте должно быть внутреннее самооправдание, и всякое внешнее его оправдание бессильно и унижительно»⁹⁴¹. К сожалению, Мастер слишком поздно постигает эту простую истину. Затем Мастер пропадает. По сюжету (хотя это и не очевидно, но можно предположить) он попадает в НКВД, откуда в январе (спустя месяц или два) его отпускают, после чего он по собственной инициативе отправляется в сумасшедший дом. В плоскости наших рассуждений пребывание в НКВД (или где-нибудь еще) – это время пребывания в Аиде. Когда он рассказывает Ивану об этом, с ним происходит следующее: «Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона». Кроме того, Мастер объявляет Ивану, что тот на Патриарших встретился с Сатаной, – следовательно, он узнает последнего по описанию. Мастер также утверждает, что «нельзя было держать себя с ним столь развязно и даже нагло». Такое заявление означает, что Мастеру известно, как, собственно, следует себя держать с этим «господином».

Однако встреча Мастера с Воландом в квартире № 50 после бала указывает на то, что это первая их встреча. Здесь нет противоречия. Побывать в аду – не значит обязательно познакомиться с его хозяином. А вот отпустить Мастера может только последний. Пройдя через царство зла, Мастер не мо-

жет вернуться в Мир. Он не победил Змея-Дракона, ему неведом секрет бессмертия, и именно поэтому после пребывания там он сам отправляется в с у-масшедший дом – тоже своего рода Покой (ведомство того же Сатаны), где он и останется до особого распоряжения. И только после того, как Змей повержен (правда, опять благодаря усилиям Маргариты), Мастер может сказать: «Я ничего не боюсь, ...и не боюсь, потому что я все уже испытал». Определяя в контексте триады Красота – Добро – Истина путь героя как путь Добра, путь героини в тех же координатах можно определить как путь Любви. Любовь есть активное осуществление добра (Бердяев, Флоренский, Соловьев).

Любовь Маргариты и Мастера – платоническая любовь. Не в смысле бесплотная, а в смысле – божественная. Именно она – «ареопагитовская», возрожденческая по сути любовь – дала возможность М. Булгакову восклицать: «Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!». Образ Маргариты был создан М. Булгаковым для воплощения, вочеловечивания такой любви, такого пути, в котором автор очень по-русски осознал исключительно женское предназначение. Инициатива изначально в руках Маргариты: «...Она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел». А далее лучшее доказательство андрогинности и божественного промысла: «Иван узнал, что гость его и тайная жена уже в первые дни своей связи пр ишли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга навек». После осознания того, что они безусловно «половинки одного яблока» (платоновский миф), Мастер и Маргарита станут на путь «осуществления» любви и свершат его во многом благодаря усилиям Маргариты: «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!». И далее она удивительно последовательна: «Я знаю, на что я иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет». По христианской традиции добро не имеет права карать, но Маргарита вершит – чисто по-женски – свой суд над официальным критиком Латунским, о чём Булгаков пишет с неподражаемым юмором, в очередной раз демонстрируя многогранность своего таланта. Приготовившись к полёту на бал Воланда (вариант Вальпургиевой ночи) и став ведьмой, Маргарита не сможет отказать себе в удовольствии отомстить погубителю Мастера, устроив погром в его квартире.

Маргарита не стесняется в средствах: она «согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мазью, согласна идти к черту на кулички». При этом Маргарита ощущает свою сопричастность божественному, т. к. цель её – любовь, и она – священна! «Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!» – говорит она (Мастера

уже забрали). Но осознание божественного, внутренне верного пути и подвижническое следование ему, несмотря на враждебную действительность, характерное для пути героя, закономерно и для героини М. Булгакова. Последовательность и верность – два несомненных достоинства Маргариты. Она теряет Мастера, как Левий Матвей Иешуа – оба опаздывают, но остаются верны своему кумиру; их опоздание – свидетельство божественной фатальной предопределенности пути не только Иешуа, но и Мастера и свидетельство его сопричастности божественному. «Она страдала и любила», – скажет Левий Матвей. А Булгаков будет иметь в виду, что «рай открылся для любви». Следовательно, «бал у сатаны» – это преодоленная Маргаритой «бездна» – обязательное испытание на пути героя. Она заслужила Свет, но останется с Мастером.

Специфика жанра и сюжетно-композиционная модель романа. Все сказанное выше подтверждает специфику жанра «Мастера и Маргариты» как романа философского, однако такое определение требует расшифровки и уточнений. «Мастера и Маргариту» называют *романом-мифом*. Такое определение восходит к интерпретации Б. Гаспарова, сопоставившего булгаковский роман с романом Т. Манна «Иосиф и его братья» и подчеркнувшего такую их жанровую особенность: «...Миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф»⁹⁴³. Термин «роман-миф» по отношению к роману «Мастер и Маргарита» употребляется и в публикациях последних лет (В. Хализев, Д. Низамиддинов). Называют булгаковский роман и мистерией (это жанр драматургии, но как уже говорилось выше, проза Булгакова нередко строится по законам драматического действия). Порой проводились параллели с «Мистерией-Буфф» Маяковского (М. Петровский). При этом имелось в виду мистериальное соотношение в рамках одного произведения событий, отдаленных по месту и времени, воплощающих контрастные начала жизни; однако подлинная мистерия (у Маяковского это скорее пародия на мистирию) – действие сакральное, область смехового в ней ограничена. Чаще «Мастера и Маргариту» называют *романом-мениппеей*.

Жанр романа как нельзя лучше соответствует плодотворному единству онтологического и гносеологического подходов к художественному воплощению Правды-Истины.

Вопросы и задания:

1. Образ учёного в сатирических повестях М. Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Адам и Ева», «Иван Васильевич».
2. Аллегорические образы и их значение в раскрытии идейно-тематического содержания сатирических повестей М. Булгакова.
3. «Дьяволиада» в произведениях М. Булгакова.

4. Роль фантастики и гротеска в сатирических повестях М. Булгакова.
5. Сатира в поэтике повестей М. Булгакова «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце».
6. Комизм в повестях М. Булгакова.
7. Тема и идея сатирических повестей М. Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»).
8. Тема и идея, время и место действия романа М. Булгакова «Белая гвардия».
9. Образ Мастера в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».
10. Идея романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».
11. Библейские мотивы и образы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Литература

1. Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков. – М., 1991.
2. Новиков В.В. Михаил Булгаков – художник. – М., 1996.
3. Ребель Г.М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. – Пермь, 2001.
4. Сахаров В. И. Михаил Булгаков. – М., 2000.
5. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., 1989.
6. Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. – М., 1996.
7. Химич В.В. «Странный реализм» М. Булгакова: Монография. – Екатеринбург, 1995.
8. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. – М., 1997.

Лекция 12
МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ЗОЩЕНКО
(28.VII/9.VIII.1894 – 22.VII.1958)

План:

1. «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова».
2. Цикл сатирических новелл.
3. Своеобразие мора писателя.
4. Цикл «Сентиментальные повести».
5. Своеобразие стиля Зощенко в 30-е годы.
6. Героико-романтическое и просветительное начало в прозе Зощенко.
7. Алма-Атинский период творчества.

Творчество Михаила Зощенко – самобытное явление русской советской литературе. Писатель по-своему увидел некоторые характерные процессы современной ему действительности, вывел под слепящий свет сатиры галерею персонажей, породивших нарицательное понятие «зощенковский герой». Находясь у истоков советской сатирико-юмористической прозы, он выступил создателем оригинальной комической новеллы, продолжившей в новых исторических условиях традиции Гоголя, Лескова, раннего Чехова. Наконец, Зощенко создал свой, совершенно неповторимый художественный стиль.

Около четырёх десятилетий посвятил Зощенко отечественной литературе. Писатель прошёл сложный и трудный путь исканий. В его творчестве можно выделить три основных этапа.

Первый приходится на 20-е годы – период расцвета таланта писателя, оттачивавшего перообличителя общественных пороков в таких популярных сатирических журналах той поры, как «Бегемот», «Бузотер», «Красный ворон»,

«Ревизор», «Чудак», «Смехач». В это время происходит становление и кристаллизация зощенковской новеллы и повести.

В 30-е годы Зощенко работает преимущественно в области крупных прозаических и драматических жанров,

ищет пути к «оптимистической сатире» («Возвращённая молодость» – 1933, «История одной жизни» – 1934 и «Голубая книга» – 1935). Искусство Зощенко-новеллиста также претерпевает в эти годы значительные перемены (цикл детских рассказов и рассказов для детей о Ленине).

Заключительный период приходится на военные и послевоенные годы.

Михаил Михайлович Зощенко родился в 1895 году. После окончания гимназии учился на юридическом факультете Петербургского университета. Не завершив учебы, ушел в 1915 году добровольцем в действующую армию, чтобы, как вспоминал он впоследствии, «с достоинством умереть за свою страну, за свою родину». После Февральской революции демобилизованный по болезни командир батальона Зощенко («Я участвовал во многих боях, был ранен, отравлен газами. Испортил сердце...») служил комендантом Главного почтамта в Петрограде. В тревожные дни наступления Юденича на Петроград Зощенко – адъютант полка деревенской бедноты.

Годы двух войн и революций (1914–1921) – период интенсивного духовного роста будущего писателя, становления его литературно-эстетических убеждений. Гражданское и нравственное формирование Зощенко как юмориста и сатирика, художника значительной общественной темы приходится на пооктябрьский период.

В литературном наследии, которое предстояло освоить и критически переработать советской сатире, в 20-е годы выделяются три основные линии. Во-первых, фольклорно-сказовая, идущая от расшника, анекдота, народной легенды, сатирической сказки; во-вторых, классическая (от Гоголя до Чехова); и, наконец, сатирическая. В творчестве большинства крупных писателей-сатириков той поры каждая из этих тенденций может быть прослежена довольно отчетливо. Что касается М. Зощенко, то он, разрабатывая оригинальную форму собственного рассказа, черпал из всех этих источников, хотя наиболее близкой была для него гоголево-чеховская традиция.

На 20-е годы приходится расцвет основных жанровых разновидностей в творчестве писателя: сатирического рассказа, комической новеллы и сатирико-юмористической повести. Уже в самом начале 20-х годов писатель создает ряд произведений, получивших высокую оценку М. Горького.

Опубликованные в 1922 году **«Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»** привлекли всеобщее внимание. На фоне новеллистики тех лет резко выделилась фигура героя-рассказчика, тёртого, бывалого человека Назара Ильича Синебрюхова, прошедшего фронт и немало повидавшего на свете. М. Зощенко ищет и находит своеобразную интонацию, в которой сплелись воедино лирико-

ироническое начало и интимно-доверительная нотка, устраняющая всякую преграду между рассказчиком и слушателем.

В «Рассказах Синебрюхова» многое говорит о большой культуре комического сказа, которой достиг писатель уже на ранней стадии своего творчества: »Был у меня задушевный приятель. Ужасно образованный человек, прямо скажу – одарённый качествами. Ездил он по разным иностранным державам в чине камендинера, понимал он даже, может, по французскому и виски иностранные пил, а был такой же, как и не я, всё равно – рядовой гвардеец пехотного полка».

Порой повествование довольно искусно строится по типу известной нелепицы, начинающейся со слов «шел высокий человек низенького роста». Такого рода нескладницы создают определенный комический эффект. Правда, пока он не имеет той отчетливой сатирической направленности, какую приобретет позже. В «Рассказах Синебрюхова» возникают такие надолго остававшиеся в памяти читателя специфически зощенковские обороты комической речи, как «будто вдруг атмосферой на меня пахнуло», «оберут как липку и бросят за свои любезные, даром что свои родные родственники», «подпоручик ничего себе, но сволочь», «нарушает беспорядки» и т.п. Впоследствии сходного типа стилистическая игра, но уже с несравненно более острым социальным смыслом, проявится в речах других героев – Семёна Семёновича Курочкина и Гаврилыча, от имени которых велось повествование в ряде наиболее популярных комических новелл Зощенко первой половины 20-х годов.

Произведения, созданные писателем в 20-е годы, были основаны на конкретных и весьма злободневных фактах, почерпнутых либо из непосредственных наблюдений, либо из многочисленных читательских писем. Тематика их пестра и разнообразна: беспорядки на транспорте и в общежитиях, гримасы нэпа и гримасы быта, плесень мещанства и обывательщины, спесивое помпадурство и стелющееся лакейство и многое, многое другое. Часто рассказ строится в форме непринужденной беседы с читателем, а порою, когда недостатки приобретали особенно вопиющий характер, в голосе автора звучали откровенно публицистические ноты.

В цикле сатирических новелл М. Зощенко зло высмеивал цинично-расчетливых или сентиментально-задумчивых добытчиков индивидуального счастья, интеллигентных подлецов и хамов, показывал в истинном свете пошлых и никчемных людей, готовых на пути к устройению личного благополучия растоптать все подлинно человеческое («Матренища», «Гримаса нэпа», «Дама с цветами», «Няня», «Брак по расчёту»).

В сатирических рассказах Зощенко отсутствуют эффектные приёмы заострения авторской мысли. Они, как правило, лишены и

острокомедийной интриги. М. Зощенко выступал здесь обличителем духовной окуривщины, сатириком нравов. Он избрал объектом анализа мещанина-собственника - накопителя и стяжателя, который из прямого политического противника стал противником в сфере морали, рассадником пошлости.

Круг действующих в сатирических произведениях Зощенко лиц предельно сужен, нет образа толпы, массы, зримо или незримо присутствующего в юмористических новеллах. Темп развития сюжета замедлен, персонажи лишены того динамизма, который отличает героев других произведений писателя.

Герои этих рассказов менее грубы и неотёсаны, чем в юмористических новеллах. Автора интересует прежде всего духовный мир, система мышления внешне культурного, но тем более отвратительного по существу мещанина. Как ни странно, но в сатирических рассказах Зощенко почти отсутствуют шаржированные, гротескные ситуации, меньше комического и совсем нет веселого.

Однако основную стихию зощенковского творчества 20-х годов составляет все же юмористическое бытописание. Зощенко пишет о пьянстве, о жилищных делах, о неудачниках, обиженных судьбой. Словом, выбирает объект, который сам достаточно полно И точно охарактеризовал в повести «Люди»: «Но, конечно, автор все-таки предпочтет совершенно мелкий фон, совершенно мелкого и ничтожного героя с его пустяковыми страстями и переживаниями».

Движение сюжета в таком рассказе основано на постоянно ставящихся и комически разрешаемых противоречиях между «да» и «нет». Простодушно-наивный рассказчик уверяет всем тоном своего повествования, что именно так, как он делает, и следует оценивать изображаемое, а читатель либо догадывается, либо точно знает, что подобные оценки-характеристики неверны. Это вечное борение между утверждением сказчика и читательским негативным восприятием описываемых событий сообщает особый динамизм зощенковскому рассказу, наполняет его тонкой и грустной иронией.

Есть у Зощенко небольшой рассказ «Нищий» – о здоровенном и нагловатом субъекте, который повадился регулярно ходить к герою-рассказчику, вымогая у него полтинники. Когда тому надоело все это, он посоветовал предприимчивому добытчику пореже заглядывать с непрошеными визитами. «Больше он ко мне не приходил - наверное, обиделся», - меланхолично отметил в финале рассказчик. Нелегко Косте Печенкину скрывать двоедушие, маскировать трусость и подлость выпренными словами («Три документа»), и рассказ

завершается иронически сочувственной сентенцией: «Эх, товарищи, трудно жить человеку на свете!»

Вот это грустно-ироническое «наверное, обиделся» и «трудно жить человеку на свете» и составляет нерв большинства комических произведений Зощенко 20-х годов. В таких маленьких шедеврах, как «На живца», «Аристократка», «Баня», «Нервные люди», «Научное явление» и других, автор как бы срезает различные социально-культурные пласты, добираясь до тех слоев, где гнездятся истоки равнодушия, бескультурья, пошлости.

Герой «Аристократки» увлекся одной особой в фильдекосовых чулках и шляпке. Пока он «как лицо официальное» наведывался в квартиру, а затем гулял по улице, испытывая неудобство оттого, что приходилось принимать даму под руку и «волочиться, что щука», все было относительно благополучно. Но стоило герою пригласить аристократку в театр, «она и развернула свою идеологию во всем объеме». Увидев в антракте пирожные, аристократка «подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом и жрет». Дама съела три пирожных и тянется за четвертым.

«Тут ударила мне кровь в голову. – Ложи, – говорю, – взад!»

После этой кульминации события разворачиваются лавинообразно, вовлекая в свою орбиту все большее число действующих лиц. Как правило, в первой половине зощенковской новеллы представлены один-два, много - три персонажа. И только тогда, когда развитие сюжета проходит высшую точку, когда возникает потребность и необходимость типизировать описываемое явление, сатирически его заострить, появляется более или менее выписанная группа людей, порою толпа.

Так и в «Аристократке». Чем ближе к финалу, тем большее число лиц выводит автор на сцену. Сперва возникает фигура буфетчика, который на все уверения героя, жарко доказывающего, что съедено только три штуки, поскольку четвертое пирожное находится на блюде, «держится индифферентно».

– Нету, – отвечает, – хотя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято».

Тут и любители-эксперты, одни из которых «говорят – надкус сделан, другие – нету». И наконец, привлечённая скандалом толпа, которая смеётся при виде незадачливого театрала, судорожно выворачивающего на её глазах карманы со всевозможным барахлом.

В финале опять остаются только два действующих лица, окончательно выясняющих свои отношения. Диалогом между оскорбленной дамой и недовольным ее поведением героем завершается рассказ.

«А у дома она мне и говорит своим буржуйским тоном:

– Довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег – не ездят с дамами.

– А я говорю: »Не в деньгах, гражданка, счастье. Извините за выражение».

Как видим, обе стороны обижены. Причём и та, и другая сторона верит только в свою правду, будучи твёрдо убеждена, что не права именно противная сторона. Герой зощенковского рассказа неизменно почитает себя непогрешимым, «уважаемым гражданином», хотя на самом деле выступает чванным обывателем.

Суть эстетики Зощенко в том и состоит, что писатель совмещает два плана (этический и культурно-исторический), показывая их деформацию, искажение в сознании и поведении сатирико-юмористических персонажей. На стыке истинного и ложного, реального и выдуманного и проскакивает комическая искра, возникает улыбка или раздаётся смех читателя.

Разрыв связи между причиной и следствием – традиционный источник комического. Важно уловить характерный для данной среды и эпохи тип конфликтов и передать их средствами сатирического искусства. У Зощенко главенствует мотив разлада, житейской нелепицы, какой-то трагикомической несогласованности героя с темпом, ритмом и духом времени.

Порой зощенковскому герою очень хочется идти в ногу с прогрессом. Поспешно усвоенное современное веяние кажется такому уважаемому гражданину верхом не просто лояльности, но образцом органичного вживания в революционную действительность. Отсюда пристрастие к модным именам и политической терминологии, отсюда же стремление утвердить свое «пролетарское» нутро посредством бравады грубостью, невежеством, хамством.

Не случайно герой-рассказчик видит мещанский уклон в том, что Васю Растопыркина — «этого чистого пролетария, беспартийного черт знает с какого года, – выкинули давеча с трамвайной площадки» нечуткие пассажиры за грязную одежду («Мещане»). Когда конторщику Сереже Колпакову поставили наконец личный телефон, о котором он так много хлопотал, герой почувствовал себя «истинным европейцем с культурными навыками и замашками». Но вот беда - разговаривать-то этому «европейцу» не с кем. С тоски он позвонил в пожарное депо, соврал, что случился пожар. «Вечером Сережу Колпакова арестовали за хулиганство».

Писателя волнует проблема жизненной и житейской аномалии. Отыскивая причины её, осуществляя разведку социально-нравственных истоков отрицательных явлений, Зощенко порою

создает гротескно-утрированные ситуации, которые порождают атмосферу безысходности, повсеместного разлива житейской пошлости. Такое ощущение создается после знакомства с рассказами «Диктофон», «Собачий нюх», «Через сто лет».

Критики 20–30-х годов, отмечая новаторство творца «Бани» и «Аристократки», охотно писали на тему «лицо и маска» Михаила Зощенко, нередко верно постигая смысл произведений писателя, но смущаясь непривычностью взаимоотношений между автором и его комическим «двойником». Рецензентов не устраивала приверженность писателя к одной и той же раз и навсегда избранной маске. Между тем Зощенко делал это сознательно.

С. В. Образцов в книге «Актёр с куклой» рассказал о том, как он искал свой путь в искусстве. Оказалось, что только кукла помогла ему обрести свою «манеру и голос». «Войти в образ» того или иного героя актер раскованнее и свободнее сумел именно «через куклу».

Новаторство Зощенко началось с открытия комического героя, который, по словам писателя, «почти что не фигурировал раньше в русской литературе», а также с приемов маски, посредством которой он раскрывал такие стороны жизни, которые нередко оставались в тени, не попадали в поле зрения сатириков.

Все комические герои от древнейшего Петрушки до Швейка действовали в условиях антинародного общества, зощенковский же герой «развернул свою идеологию» в иной обстановке. Писатель показал конфликт между человеком, отягощенным предрассудками дореволюционной жизни, и моралью, нравственными принципами нового общества.

Разрабатывая нарочито обыденные сюжеты, рассказывая частные истории, приключившиеся с ничем не примечательным героем, писатель возвышал эти отдельные случаи до уровня значительного обобщения. Он проникает в святая святых мещанин, который невольно саморазоблачается в своих монологах. Эта умелая мистификация достигалась посредством мастерского владения манерой повествования от имени рассказчика, мещанина, который не только опасался открыто декларировать свои воззрения, но и старался нечаянно не дать повода для возбуждения о себе каких-либо предосудительных мнений.

Комического эффекта Зощенко часто достигал обыгрыванием слов и выражений, почерпнутых из речи малограмотного мещанина, с характерными для нее вульгаризмами, неправильными грамматическими формами и синтаксическими конструкциями («плитуар», «окромя», «хресь», «етот», «в ем», «брунеточка», «вкапалась», «для скусу», «хучь плачь», «эта пудель», «животная бессловесная», «у плите» и т. д.).

Использовались и традиционные юмористические схемы, вошедшие в широкий обиход со времен «Сатирикона»: враг взяток, произносящий речь, в которой дает рецепты, как брать взятки («Речь, произнесенная на банкете»); противник многословия, сам на поверку оказывающийся любителем праздных и пустых разговоров («Американцы»); доктор, зашивающий часы «кастрюльного золота» в живот больному («Часы»).

Зощенко – писатель не только комического слога, но и комических положений. Стиль его рассказов – это не просто смешные словечки, неправильные грамматические обороты и речения. В том-то и состояла печальная судьба авторов, стремившихся писать «под Зощенко», что они, по меткому выражению К. Федипа, выступали просто как плагиаторы, снимая с него то, что удобно снять, – одежду. Однако они были далеки от постижения существа зощенковского новаторства в области сказа. Зощенко сумел сделать сказ очень емким и художественно выразительным. Герой-рассказчик только говорит, и автор не усложняет структуру произведения дополнительными описаниями тембра его голоса, его манеры держаться, деталей его поведения. Однако посредством сказовой манеры отчетливо передаются и жест героя, и оттенок голоса, и его психологическое состояние, и отношение автора к рассказываемому. То, чего другие писатели добивались введением дополнительных художественных деталей, Зощенко достиг манерой сказа, краткой, предельно сжатой фразой и в то же время полным отсутствием «сухости».

Сначала Зощенко придумывал различные имена своим сказовым маскам (Синебрюхов, Курочкин, Гаврилыч), но позднее от этого отказался. Например, «Веселые рассказы», изданные от имени огородника Семена Семеновича Курочкина, впоследствии стали публиковаться вне прикрепленности к личности этого персонажа. Сказ стал сложнее, художественно многозначнее.

Форму сказа использовали Н. Гоголь, И. Горбунов, Н. Лесков, советские писатели 20-х годов. Вместо картинок жизни, в которых отсутствует интрига, а порою и всякое сюжетное действие, как было в мастерски отточенных миниатюрах-диалогах И. Горбунова, вместо подчеркнуто изощренной стилизации языка городского мещанства, которой Н. Лесков добивался посредством лексической ассимиляции различных речевых стихий и народной этимологии, Зощенко, не чураясь и этих приемов, ищет и находит средства, наиболее точно отвечающие складу и духу его героя.

Зощенко зрелой поры шел по пути, проложенному Гоголем и Чеховым, не копируя, однако, в отличие от многочисленных обличителей 20-х годов, их манеры.

К. Федин отметил умение писателя «сочетать в тонко построенном рассказе иронию с правдой чувства». Достигалось это неповторимыми зощенковскими приемами, среди которых важное место принадлежало особо интонированному юмору.

Юмор Зощенко насквозь ироничен. Писатель называл свои рассказы: «Счастье», «Любовь», «Легкая жизнь», «Приятные встречи», «Честный гражданин», «Богатая жизнь», «Счастливое детство» и т.п. А речь в них шла о прямо противоположном тому, что было заявлено в заголовке. Это же можно сказать и о цикле «Сентиментальных повестей», в которых доминирующим началом; стал трагикомизм обыденной жизни мещанина и обывателя. Одна из повестей носила романтическое заглавие «Сирень цветет». Однако поэтическая дымка названия рассеивалась уже на первых страницах. Здесь густо текла обычная для зощенковских произведений жизнь затхлого мещанского мирка с его пресной любовью, изменами, отвратительными сценами ревности, мордобоем.

Господство пустяка, рабство мелочей, комизм вздорного и нелепого - вот на что обращает внимание писатель в серии сентиментальных повестей. Однако много тут и нового, даже неожиданного для читателя, который знал Зощенко-новеллиста. В этом отношении особенно показательна повесть «О чем пел соловей».

Здесь, в отличие от «Козы», «Мудрости» и «Людей», где были нарисованы характеры всевозможных «бывших» людей, надломленных революцией, выбитых из привычной житейской колеи, воссоздан вполне «огнестойкий тип», которого не пошатнули никакие бури и грозы минувшего социального переворота. Василий Васильевич Былинкин широко и твердо ступает по земле. «Каблуки же Былинкин снашивал внутрь до самых задников». Если что и сокрушает этого «философски настроенного человека, прожженного жизнью и обстрелянного тяжелой артиллерией», так это внезапно нахлынувшее на него чувство к Лизочке Рундуковой.

В сущности, повесть «О чём пел соловей» и представляет тонко пародийно стилизованное произведение, излагающее историю объяснений и томлений двух жарко влюбленных героев. Не изменяя канонам любовной повести, автор посылает испытание влюбленным, хотя и в виде детской болезни (свинка), которой неожиданно тяжело заболевает Былинкин. Герои стоически переносят это грозное вторжение рока, их любовь становится еще прочнее и чище. Они много гуляют, взявшись за руки, часто сидят над классическим обрывом реки, правда, с несколько несолидным названием – Козьявка.

Любовь достигает кульминации, за которой возможна только гибель любящих сердец, если стихийное влечение не будет увенчано брачным

союзом. Но тут вторгается сила таких обстоятельств, которые под корень сокрушают тщательно взлелеянное чувство.

Красиво и пленительно пел Былинкин, нежные рулады выводил его прерывающийся голос. А результаты?

Вспомним, почему в прежней сатирической литературе терпели крах матримониальные домогательства столь же незадачливых женихов.

Смешно, очень смешно, что Подколесин выпрыгивает в окно, хотя тут и нет того предельного снижения героя, как у Зоценко.

Сватовство Хлестакова срывается оттого, что где-то в глубине сцены суровым возмездием нависает фигура истинного ревизора.

Свадьба Кречинского не может состояться потому, что этот ловкий мошенник метит получить миллион приданого, но в последний момент делает слишком неуклюжий шаг.

А чем объясняется печально-фарсовый итог в повести «О чём пел соловей»? У Лизочки не оказалось мамшиного комода, на который так рассчитывал герой. Вот тут-то и вылезает наружу мурло мещанина, которое до этого – правда, не очень искусно – прикрывалось жиденскими лепестками «галантерейного» обхождения.

Зоценко пишет великолепный финал, где ясняется истинная стоимость того, что вначале выглядело трепетно-великодушным чувством. Эпилогу, выдержанному в умиротворенно-элегических тонах, предшествует сцена бурного скандала.

В стилизованно-сентиментальной повести М. Зоценко, подобно прожилкам кварца в граните, проступают едко саркастические вкрапления. Они придают произведению сатирический колорит, причем, в отличие от рассказов, где Зоценко открыто смеется, здесь писатель, пользуясь формулой Маяковского, улыбается и издевается. При этом его улыбка чаще всего грустнопечальная, а издевка – сардоническая.

Именно так строится эпилог повести «О чём пел соловей», где автор наконец-то отвечает на вопрос, поставленный в заглавии. Как бы возвращая читателя к счастливым дням Былинкина, писатель воссоздает атмосферу любовного экстаза, когда разомлевшая «от стрекота букашек или пения соловья» Лизочка простодушно допытывается у своего поклонника: »Вася, как вы думаете, о чем поет этот соловей?» На что Вася Былинкин обычно отвечал сдержанно: »Жрать хочет, оттого и поёт».

Своеобразие «Сентиментальных повестей» не только в более скудном введении элементов собственно комического, но и в том, что от произведения к произведению нарастает ощущение чего-то недоброго, заложенного, кажется, в самом механизме жизни, мешающего оптимистическому ее восприятию.

Ущербность большинства героев «Сентиментальных повестей» в том, что они проспали целую историческую полосу в жизни России и потому, подобно Аполлону Перепенчуку («Аполлон и Тамара»), - Ивану Ивановичу Белокопытову («Люди») или Мишелю Синягину («М. П. Синягин»), не имеют будущего. Они мечутся в страхе по жизни, и каждый даже самый малый случай готов сыграть роковую роль в их неприкаянной судьбе. Случай приобретает форму неизбежности и закономерности, определяя многое в сокрушенном душевном настрое этих героев.

Фатальное рабство мелочей корежит и вытравливает человеческие начала у героев повестей «Коза», «О чем пел соловей», «Веселое приключение». Нет козы - и рушатся устои забежского мироздания, а вслед за этим гибнет и сам Забежкин. Не дают мамашиного комода невесте - и не нужна сама невеста, которой так сладко пел Былинкин. Герой «Веселого приключения» Сергей Петухов, вознамерившийся сводить в кинематограф знакомую девицу, не обнаруживает нужных семи гривен и из-за этого готов прикончить умирающую тетку.

Художник живописует мелкие, обывательские натуры, занятые бессмысленным коловращением вокруг тусклых, линялых радостей и привычных печалей. Социальные потрясения обошли стороной этих людей, называющих свое существование «червяковым и бессмысленным». Однако и автору казалось порою, что основы жизни остались непоколебленными, что ветер революции лишь взволновал море житейской пошлости и улетел, не изменив существа человеческих отношений.

Такое мировосприятие Зоценко обусловило и характер его юмора. Рядом с веселым у писателя часто проглядывает печальное. Но, в отличие от Гоголя, с которым сравнивала иногда Зоценко современная ему критика, герои его повестей настолько измельчали и заглушили в себе все человеческое, что для них в жизни трагическое просто перестало существовать.

У Гоголя сквозь судьбу Акакия Акакиевича Башмачкина проглядывала трагедия целого слоя таких же, как этот мелкий чиновник, обездоленных людей. Духовное их убожество было обусловлено господствующими социальными отношениями. Революция ликвидировала эксплуататорский строй, открыла перед каждым человеком широкие возможности содержательной и интересной жизни. Однако оставалось еще немало людей, либо недовольных новыми порядками, либо просто скептически настроенных и равнодушных. Зоценко в то время также еще не был уверен, что мещанское болото отступит, исчезнет под воздействием социальных преобразований.

Писатель жалеет своих маленьких героев, но ведь сущностьто этих людей не трагическая, а фарсовая. Порою и на их улицу забредёт счастье, как случилось, например, с героем рассказа «Счастье» стекольщиком Иваном Фомичом Тестовым, схватившим однажды яркого павлина удачи. Но какое это тоскливое счастье! Как надрывная пьяная песня со слезой и тяжелым угарным забытьем.

Срывая с плеч гоголевского героя новую шинель, похитители уносили вместе с нею все самое заветное, что вообще мог иметь Акакий Акакиевич. Перед героем же Зощенко открывался мир необъятных возможностей. Однако этот герой не увидел их, и они остались для него сокровищами за семью печатями.

Изредка может, конечно, и у такого героя ворохнуться тревожное чувство, как у персонажа «Страшной ночи». Но оно быстро исчезает, потому что система былых житейских представлений цепко держится в сознании мещанина. Прошла революция, всколыхнувшая Россию, а обыватель в массе своей остался почти не затронутым ее преобразованиями. Показывая силу инерции прошлого, Зощенко делал большое, полезное дело.

«Сентиментальные повести» отличались не только своеобразием объекта (по словам Зощенко, он берёт в них «человека исключительно интеллигентного», в мелких же рассказах пишет «о человеке более простом»), но и были написаны в иной манере, чем рассказы.

Повествование ведётся не от имени мещанина, обывателя, а от имени писателя Коленкорова, и этим как бы воскрешаются традиции русской классической литературы. На самом деле у Коленкорова вместо следования гуманистическим идеалам XIX века получается подражательство и эпигонство. Зощенко пародирует, иронически преодолевает эту внешне сентиментальную манеру.

Сатира, как вся советская художественная проза, значительно изменилась в 30-е годы. Творческая судьба автора «Аристократки» и «Сентиментальных повестей» не составляла исключения. Писатель, который разоблачал мещанство, высмеивал обывательщину, иронично и пародийно писал о ядовитой накипи прошлого, обращает свои взоры совсем в иную сторону. Зощенко захватывают и увлекают задачи социалистического преобразования. Он работает в многотиражках ленинградских предприятий, посещает строительство Беломорско-Балтийского канала, вслушиваясь в ритмы грандиозного процесса социального обновления. Происходит перелом во всем его творчестве: от мировосприятия до тональности повествования и стиля.

В этот период Зощенко охвачен идеей слить воедино сатиру и героику. Теоретически тезис этот был провозглашен им еще в самом начале 30-х годов, а практически реализован в «Возвращенной молодости»

(1933), «Истории одной жизни» (1934), повести «Голубая книга» (1935) и ряде рассказов второй половины: 30-х годов.

Наши недруги за рубежом нередко объясняют тяготение Зощенко к героической теме, яркому положительному характеру диктатом внешних сил. На самом деле это было органично для писателя и свидетельствовало о его внутренней эволюции, столь нередкой для русской национальной традиции еще со времен Гоголя. Достаточно вспомнить вырвавшееся из наболевшей груди признание Некрасова: «Злобою сердце питаться устало...», сжигавшую Щедрина жажду высокого и героического, неутоленную тоску Чехова по человеку, у которого все прекрасно.

Уже в 1927 году Зощенко в свойственной ему тогда манере сделал в одном из рассказов такое признание: »Хочется сегодня размахнуться на что-нибудь героическое. На какой-нибудь этакий грандиозный, обширный характер со многими передовыми взглядами и настроениями. А то всё мелочь да мелкота – прямо противно... А скучаю я, братцы, по настоящему герою! Вот бы мне встретить такого!»

Двумя годами позже, в книге «Письма к писателю», М. Зощенко снова возвращается к волновавшей его проблеме. Он утверждает, что «пролетарская революция подняла целый и громадный пласт новых, «неописуемых» людей».

Встреча писателя с такими героями произошла в 30-е годы, и это способствовало существенному изменению всего облика его новеллы.

Зощенко 30-х годов совершенно отказывается не только от привычной социальной маски, но и от выработанной годами сказовой манеры. Автор и его герои говорят теперь вполне правильным литературным языком. При этом, естественно, несколько тускнеет речевая гамма, но стало очевидным, что прежним зощонковским стилем уже нельзя было бы воплотить новый круг идей и образов.

Ещё за несколько лет до того, как в творчестве Зощенко произошла эта эволюция, писатель предугадывал возможность для него новых творческих решений, диктуемых условиями развивающейся действительности.

«Обычно думают, – писал он в 1929 году, – что я искажаю «прекрасный русский язык», что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком для того, чтобы посмешить почтеннейшую публику.

Это неверно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица. Я сделал это (в маленьких рассказах) не ради курьезов и не для того, чтобы точнее копировать нашу жизнь. Я сделал это для того, чтобы заполнить хотя бы временно тот колоссальный разрыв, который произошел между литературой и улицей.

Я говорю – временно, так как я и в самом деле пишу так временно и пародийно».

В середине 30-х годов писатель заявлял: «С каждым годом я всё больше снимал и снимаю утрировку с моих рассказов. И когда у нас (в общей массе) будут говорить совершенно изысканно, я, поверьте, не отстану от века».

Отход от сказа не был простым формальным актом, он повлек за собой полную структурную перестройку зощенковской новеллы. Меняется не только стилистика, но и сюжетно-композиционные принципы, широко вводится психологический анализ. Даже внешне рассказ выглядит иначе, превышая по размерам прежний в два-три раза. Зощенко нередко как бы возвращается к своим ранним опытам начала 20-х годов, но уже на более зрелом этапе, по-новому используя наследие беллетризованной комической новеллы.

Уже сами названия рассказов и фельетонов середины и второй половины 30-х годов («Нетактично поступили», «Плохая жена», «Неравный брак», «Об уважении к людям», «Еще о борьбе с шумом») достаточно точно указывают на волнующие теперь сатирика вопросы. Это не курьезы быта или коммунальные неполадки, а проблемы этики, формирования новых нравственных отношений.

Фельетон «Благие порывы» (1937) написан, казалось бы, на очень частную тему: о крошечных окошках у кассиров зрелищных предприятий и в справочных киосках. «Там только руки торчат кассирши, книжка с билетами лежит и ножницы. Вот вам и вся панорама». Но чем дальше, тем больше разворачивается тема уважительного отношения к посетителю, клиенту, каждому советскому человеку. Против суконно-дремотного вицмундирного благополучия и неременного трепета перед казенной «точкой» восстает сатирик.

«Не то чтобы мне охота видеть выражение лица того, который мне дает справку, но мне, может, охота его переспросить, посоветоваться. Но окошечко меня отгораживает и, как говорится, душу холодит. Тем более, чуть что - оно с треском захлопывается и ты, понимая свое незначительное место в этом мире, Снова уходишь со стесненным сердцем».

Основу сюжета составляет простой факт: старухе нужно получить справку.

«Губы у неё шепчут, и видать, что ей охота с кем-нибудь поговорить, узнать, расспросить и выяснить.

Вот она подходит к окошечку. Окошечко раскрывается. И там показывается голова молодого вельможи.

Старуха начинает свои речи, но молодой кавалер отрывисто говорит: Абра са се кно...

И захлопывается окошечко.

Старуха было снова сунулась к окну, но снова, получив тот же ответ, отошла в некотором даже испуге.

Прикинув в своей голове эту фразу «Абра са се кно», я решаюсь сделать перевод с языка поэзии бюрократизма на повседневный будничны́й язык прозы. И у меня получается: «Обратитесь в соседнее окно».

Переведённую фразу я сообщаю старухе, и она неуверенной походкой идёт к соседнему окну.

Нет, её там тоже долго не задержали, и она вскоре ушла вместе с приготовленными речами».

Фельетон заострен против того, как деликатно выражается Зощенко, «малосимпатичного стиля» жизни и работы учреждений, согласно которому установилась не очень внешне различимая, но вполне реальная система деления людей на две явно неравных категории. С одной стороны, «дескать, - мы, а вот, дескать, - вы». Но на самом-то деле, утверждает автор, «вы-то и есть мы, а мы отчасти - вы». Финал звучит грустно-предостерегающе: «Тут есть, мы бы сказали, какая-то несообразность».

Несообразность эта, достигшая уже гротесковой степени, с едким сарказмом изобличена в рассказе «История болезни» (1936). Здесь описаны быт и нравы некоей особенной больницы, в которой посетителей встречает на стене жизнерадостный плакат: «Выдача трупов от 3-х до 4-х», а фельдшер вразумляет больного, которому не нравится это объявление, словами: «Если, говорит, вы поправитесь, что вряд ли, тогда и критикуйте».

В 20-е годы многим казалось, что с проклятым наследием прошлого можно покончить довольно быстро. М. Зощенко ни тогда, ни десятилетием позже не разделял этих благодушных иллюзий. Сатирик видел поразительную жизненную цепкость всевозможных общественных сорняков и отнюдь не преуменьшал способностей мещанина и обывателя к мимикрии и приспособленчеству.

Однако в 30-е годы для решения вечного вопроса о человеческом счастье возникают новые предпосылки, обусловленные гигантскими социалистическими преобразованиями, культурной революцией. Это оказывает существенное воздействие на характер и направление творчества писателя.

У Зощенко появляются учительные интонации, которых раньше не было вовсе. Сатирик не только и даже не столько высмеивает, бичует, сколько терпеливо учит, разъясняет, растолковывает, обращаясь к уму и совести читателя. Высокая и чистая дидактика с особым совершенством воплотилась в цикле трогательных и ласковых рассказов для детей, написанных в 1937 - 1938 годах.

В комической новелле и фельетоне второй половины 30-х годов грустный юмор все чаще уступает место поучительности, а ирония - лирико-философской интонации («Вынужденная посадка», «Поминки», «Пьяный человек», «Баня и люди», «Встреча», «В трамвае» и др.). Взять, например, рассказ «В трамвае» (1937). Это даже не новелла, а просто уличная сценка, жанровая зарисовка, которая в прошлые годы легко могла бы стать ареной курьезно-веселых ситуаций, густо приправленных комической солью острот. Достаточно вспомнить «На живца», «Галоши» и т.п.

Теперь у писателя и гнев, и веселье редко вырываются наружу. Больше, чем прежде, он декларирует высокую нравственную позицию художника, отчетливо выявленную в узловых местах сюжета - там, где затрагиваются особо важные и дорогие сердцу писателя вопросы чести, достоинства, долга.

Отстаивая концепцию деятельного добра, М. Зощенко все больше внимания уделяет положительным характерам, смелее и чаще вводит в сатирико-юмористический рассказ образы положительных героев. И не просто в роли статистов, застывших в своей добродетели эталонов, а персонажей, активно действующих и борющихся («Веселая игра», «Новые времена», «Огни большого города», «Долг чести»).

Прежде развитие комической фабулы у Зощенко состояло из беспрестанных противоречий, возникавших между ироническим «да» и реальным «нет». Контраст между высоким и низким, плохим и хорошим, комическим и трагическим выявлялся самим читателем по мере его углубления в сатирический текст повествования. Автор порою затушевывал эти контрасты, недостаточно четко дифференцируя речь и функцию сказчика и свою собственную позицию.

Рассказ и фельетон 30-х годов строятся Зощенко на иных композиционных началах не потому, что исчезает такой важный компонент новеллы прежних лет, как герой-сказчик. Теперь персонажам сатирических произведений начинает противостоять не только более высокая авторская позиция, но и сама среда, в условиях которой пребывают герои. Это социальное противостояние и двигает в конечном счете внутренние пружины сюжета. Наблюдая, как попираются всевозможными чинушами, волокитчиками, бюрократами честь и достоинство человека, писатель возвышает свой голос в его защиту. Нет, гневной отповеди он, как правило, не дает, но в предпочитаемой им грустно-иронической манере повествования возникают мажорные интонации, проявляется твердая убежденность оптимиста.

Поездка Зощенко на Беломорско-Балтийский канал (1933) стала для него памятной вехой не только потому, что там он воочию увидел,

как перерождаются в условиях гигантской стройки люди, гораздо более худшие, чем те, которые были основными персонажами его произведений 20-х годов. Перед писателем по-новому раскрылись перспективы дальнейшего пути, ибо непосредственное изучение социалистической нови многое дало для решения таких принципиальных для сатирика вопросов, как человек и общество, историческая обреченность прошлого, неотвратимость и неизбежность торжества высокого и прекрасного. Социальное обновление родной земли обещало и нравственное возрождение личности, возвращая не только отдельному индивиду, но как бы и всей планете её давно утраченную молодость.

Жанровое своеобразие больших прозаических полотен Зоценко бесспорно. Если «Возвращенную молодость» еще можно было с некоторой долей условности назвать повестью, то к остальным произведениям лирико-сатирической трилогии («Голубая книга», «Перед восходом солнца», 1943) испытанные жанровые определения - «роман», «повесть», «мемуары» и т.п. - уже не подходили. Реализуя свои теоретические установки, которые сводились к синтезу документальных и художественных жанров, Зоценко создавал в 30-40-е годы крупные произведения на стыке беллетристики и публицистики.

Хотя в «Голубой книге» общие принципы совмещения сатирического и дидактического, пафоса и иронии, трогательного и смешного оставались прежними, многое по сравнению с предшествующей книгой изменилось. Так, например, прием активного авторского вмешательства в ход повествования остался, но уже не в виде научных комментариев, а в иной форме: каждый основной раздел «Голубой книги» предваряется введением, а завершается послесловием. Переделывая свои старые новеллы для этой книги, Зоценко не только освобождает их от сказовой манеры и полублатного жаргона, но и щедро вводит элемент поучения. Ко многим рассказам дописываются вступительные или заключительные строки явно дидактического свойства.

Общая тональность «Голубой книги» тоже меняется по сравнению с «Возвращенной молодостью» в сторону дальнейшего просветления фона. Здесь автор по-прежнему выступает преимущественно сатириком и юмористом, но в книге «больше радости и надежды, чем насмешки, и меньше иронии, чем настоящей, сердечной и нежной привязанности к людям».

Сюжетной близости между этими произведениями нет. Вместе с тем «Голубая книга» не случайно названа писателем второй частью трилогии. Здесь получила дальнейшее развитие тема гуманизма, проблема подлинного и мнимого человеческого счастья. Это придает

цельность разнородному историческому и современному материалу, сообщает повествованию внутреннюю грацию и единство.

В «Возвращенной молодости» впервые у Зощенко с большой силой прозвучал мотив исторической обреченности наследия старого мира, каким бы незыблемым и живучим вначале оно ни казалось. Под этим углом зрения по-новому была определена первоочередная задача сатирика: «выколачивать из людей всю дрянь, которая накопилась за тысячи лет».

Углубление социального историзма – вот завоевание автора «Голубой книги». Перед читателем проходит как бы комический парад вековых ценностей собственнического общества, показаны их нищета и убожество на фоне тех идеалов и свершений, которые демонстрирует миру социалистическая революция. Зощенко исторически обзревает далекое и относительно близкое прошлое человечества, нравственные нормы, порожденные моралью собственников. В соответствии с этим замыслом книга распадается на пять основных разделов: «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудачи» и «Удивительные события».

В каждом из первых четырех разделов Зощенко проводит читателя по разным векам и странам. Так, например, в «Деньгах» сатирик рассказывает, как в Древнем Риме преторианцы торговали троним императора, как папы отпускали грехи за деньги, как окончательно проворовался светлейший князь Меншиков, позарившись на червонцы, которые петербургское купечество преподнесло на именины Петру I. Сатирик в комически сниженной манере пересказывает события мировой истории, связанные с неизменным торжеством золотого тельца, говорит о крови и грязи, за долгие годы прилипших к деньгам.

Зощенко использует материал исторического анекдота, чтобы сделать из него не только убийственную сатирическую зарисовку рыцарей наживы, но и притчу, то есть подвести современника к постижению генезиса тех пороков прошлого, которые сохранились в мещанине и обывателе наших дней.

Исторические экскурсы Зощенко имеют точный и выверенный адрес. Сатирик, помяная императоров и королей, князей и герцогов, метит в доморощенных рвачей и выжиг, о коих и ведет речь в комических новеллах.

История и современность завязаны здесь в тугой узел. События прошлого отражаются в комических новеллах сегодняшнего дня, как в серии кривых зеркал. Используя их эффект, сатирик проецирует ложное величие былого на экран новой эпохи, отчего и минувшее, и еще сохранившееся нелепое в жизни приобретают особо глупый и неприглядный вид.

В ряде откликов на «Голубую книгу» верно было отмечено принципиальное новшество этой работы писателя. «Зощенко увидел в прошлом, – писал А. Дымшиц, – не только прообразы современных мещан, но и разглядел в нем ростки нашей революции, о которых с большим лиризмом рассказал в лучшем во всех отношениях разделе «Голубой книги» – её пятом разделе – «Удивительные события». Пафосно-лирический пятый раздел, венчая книгу в целом, придавал ей возвышенный характер.

Героико-романтическое и просветительное начало все смелее и решительнее утверждалось в прозе Зощенко второй половины 30-х годов. Художественные принципы «Возвращенной молодости» и «Голубой книги» писатель развивает в серии новых повестей и рассказов.

В 1936 году были завершены три повести: «Чёрный принц», «Талисман (Шестая повесть И. П. Белкина)», представляющая собой блестящую по форме и содержанию стилизацию пушкинской прозы, и «Возмездие». В «Возмездии» писатель перешел от попыток сжато рассказать о лучших людях революции к подробному показу их жизни и деятельности.

Завершением героической и просветительско-дидактической линии в творчестве Зощенко 30-х годов являются два цикла рассказов – **рассказы для детей** и рассказы о Ленине (1939). Теперь мы знаем, насколько естественно и органично было для художника появление этих произведений. Но в свое время они произвели сенсацию среди читателей и критики, увидевших популярного юмориста с неожиданной для многих стороны.

В 1940 году в Детиздате вышла книга рассказов для детей «Самое главное». Здесь речь идет не о выборе профессии, не о том, «кем быть», ибо для Зощенко главное – каким быть. Тема формирования высокой нравственности – та же, что и в произведениях для взрослых, но раскрывается она применительно к детскому уровню восприятия и мышления. Писатель учит детей быть храбрыми и сильными, умными и добрыми. С ласковой и веселой улыбкой повествует он о животных, вспоминает эпизоды из своего детства («Елка», «Бабушкин подарок»), отовсюду умея извлечь нравственный урок и донести его до юного читателя в предельно простой и доходчивой форме.

К ленинской теме Зощенко подходил около двадцати лет. Первой и, пожалуй, единственной пробой сил был написанный еще в первой половине 20-х годов «Рассказ о том, как Семен Семенович Курочкин встретил Ленина», перепечатавшийся затем под заглавием «Исторический рассказ». Писатель вернулся к этой теме лишь в конце 30-х годов, обогащенный опытом разработки историко-

революционной проблематики, пережив существенный перелом в мировосприятии и творчестве.

Перу Зощенко принадлежат шестнадцать рассказов о Ленине (двенадцать из них были напечатаны в 1939 году). В них раскрываются черты ленинского характера. А в целом книга новелл воссоздает земной и обаятельный образ вождя, воплотившего все лучшее, что выдвинула революционная Россия.

Рассказы о Ленине Зощенко предназначал тоже для детей. Поэтому из множества слагаемых личности Ленина бережно отобрано главное, то, что доступно юному сознанию и без чего немислимо представление о Ленине. Этому заданию подчинена и художественная форма рассказов. Хотя основные положения этой книги были навеяны воспоминаниями Горького и поэмой Маяковского о Ленине, конкретное их воплощение было новаторским, и потому новеллы Зощенко критикой и читателем воспринимались как открытие.

В годы Великой Отечественной войны Михаил Зощенко жил в Алма-Ате. Трагедия блокированного Ленинграда, грозные удары под Москвой, великая битва на Волге, сражение на Курской дуге - все это глубоко переживалось и в незатемненном городе у склонов Ала-Тау. Стремясь внести свою лепту в общее дело разгрома врага, Зощенко много пишет на фронтовые темы. Здесь следует назвать киносценарии короткометражных фильмов, небольшие сатирические пьесы («Кукушка и вороны» и «Трубка фрица» - 1942), ряд новелл «Из рассказов бойцов» и юморесок, печатавшихся в «Огоньке», «Крокодиле», «Красноармейце», киноповесть «Солдатское счастье».

В этот же период писатель продолжал работу над наиболее крупным своим произведением военных лет - завершающей частью трилогии, замысел которой возник еще в 30-е годы. В статье «О моей трилогии» М. Зощенко писал: «Сейчас я думаю приняться за новую книгу, которая будет последней в моей трилогии, начатой «Возвращенной молодостью» и продолженной «Голубой книгой». Все эти три книги, хоть и не объединены единым сюжетом, связаны внутренней идеей». Раскрывая содержание нового произведения, писатель отмечал, что «последняя книга трилогии задумана значительно более сложной; в ней будет несколько иной подход ко всему материалу, чем в «Возвращенной молодости» и «Голубой книге», а те вопросы, которые я затрагивал в предыдущих двух книгах, получат завершение в специальной главе новой книги. Эта книга будет мало похожа на обычную художественную прозу. Это будет скорее трактат, философский и публицистический, нежели беллетристика».

Повесть «Перед восходом солнца» (1943) действительно «мало похожа» на обычную художественную прозу. Элементы философско-

публицистического трактата и очерково мемуарной литературы представлены здесь с большей полнотой, нежели в предшествующих книгах трилогии. Но принципиальное отличие третьей части состоит в другом. Повесть «Перед восходом солнца» не продолжает, а во многом пересматривает принципы, выработанные писателем прежде. Разрыв между намерениями и творческим результатом привел автора к идейно-художественной неудаче.

Просчёт состоял в том, что писатель сосредоточил своё внимание на мрачном, меланхолии, навязчивой идее страха и тем самым начал движение вспять от мажора и оптимизма первых частей трилогии. Место светлой лирики заняло угрюмое и порою просто скучное повествование, лишь изредка озаряемое подобием слабой улыбки. В повести «Перед восходом солнца» Зощенко допустил и другой просчёт, начисто освободив своё повествование от юмора, всерьёз обратившись за помощью к медицине и физиологии в осмыслении социальных проблем.

В созданных М. Зощенко в 1941–1945 годах фельетонах, рассказах, драматических сценках, сценариях, с одной стороны, продолжена тематика довоенного сатирико-юмористического творчества (рассказы и фельетоны об отрицательных явлениях жизни в тылу), с другой (и таких произведений большинство) - развита тема борющегося и побеждающего народа.

Особое место в творчестве Зощенко принадлежит книге партизанских рассказов. В партизанской цикле писатель снова обратился к крестьянской, деревенской теме - почти через четверть века после того, как написал первые рассказы о мужиках. Эта встреча с прежней темой в новую историческую эпоху доставила и творческое волнение, и трудности. Не все из них автор сумел преодолеть (повествование порой приобретает несколько условнолитературный характер, из уст героев раздаётся книжно-правильная речь), но главное задание все же осуществил. Перед нами действительно не сборник новелл, а именно книга с целостным сюжетом.

В 50-е годы М. Зощенко создал ряд рассказов и фельетонов, цикл «Литературных анекдотов», много времени и энергии посвятил переводам. Особенно выделяется высоким мастерством перевод книги финского писателя М. Лассила «За спичками».

Умер М. М. Зощенко 22 июля 1958 года.

Принципиальное значение для характеристики вклада М. Зощенко в советскую сатирико-юмористическую литературу имеют горьковские оценки. М. Горький внимательно следил за развитием таланта художника, подсказывал темы некоторых произведений, неизменно

поддерживал его поиски в новых жанрах и направлениях. Так, например, М. Горький увидел «скрытую значительность» повести «Сирень цветет», энергично поддержал новаторскую книгу «Писем к писателю», кратко проанализировал «Голубую книгу», специально отметив: »В этой работе своеобразный талант ваш обнаружен еще более уверенно и светло, чем в прежних. Оригинальность книги, вероятно, не сразу будет оценена так высоко, как она заслуживает, но это не должно смущать вас».

Особенно высоко оценил М. Горький комическое искусство писателя: «Данные сатирика у вас - налицо, чувство иронии очень острое, и лирика сопровождает его крайне оригинально. Такого соотношения иронии и лирики я не знаю в литературе ни у кого».

Произведения Зощенко имели большое значение не только для развития сатирико-юмористической литературы в 20-30-е годы. Его творчество стало значительным общественным явлением, моральный авторитет сатиры и ее роль в социальном воспитании благодаря Зощенко необычайно возросли.

Михаил Зощенко сумел передать своеобразие» природы человека переходного времени, необычайно ярко, то в грустно-ироническом, то в лирико-юмористическом освещении, показал, как совершается историческая ломка его характера. Прокладывая свою тропу, он показывал пример многим молодым писателям, пробуя свои силы в сложном и трудном искусстве обличения смехом.

Героико-романтическое и просветительное начало все смелее и решительнее утверждалось в прозе Зощенко Героико-романтическое и просветительное начало все смелее и решительнее утверждалось в прозе Зощенко.

Вопросы и задания:

1. Проблематика, художественное своеобразие сборника М. Зощенко «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова».
2. Образ Назара Ильича господина Синебрюхова в одноимённом произведении М. Зощенко.
3. Автор и его герой в рассказах М. Зощенко. Свообразие авторской позиции и образ героя-повествователя («Аристократка», «Кризис», «Туман»).
4. Приметы времени в сознании героя и в авторском осмыслении в рассказах М. Зощенко («Не надо иметь родственников», «Гримаса нэпа», «Прелести культуры», «Чудный отдых»).
5. Просторечные выражения в рассказах М. Зощенко и их идейно-эстетический смысл.

6. Повествование М. Зощенко и сказовая традиция в русской литературе.
7. Способ мышления зощенковских героев – способ его самовыражения («Чудный отдых», «Прелести культуры», «Аристократка» и др.).
8. Поведение героев М. Зощенко, порождённое неразвитым сознанием («Нервные люди», «Страшная ночь», «Гримаса нэпа», «Туман»).
9. Объект сатирического изображения в рассказах М. Зощенко.
10. Место и роль юмора в творчестве М. Зощенко.

Литература

1. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2002..
2. Бабичева Ю.В. История русской литературы. Л., 1988, т. 4.
3. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
4. История русской советской литературы. В 2-х частях. Ч.1-1917-1940. Под ред. А. Метченко и С. Петрова. – М., 1983.
5. История советской литературы: новый взгляд. – М., 1990.
6. Акимов В. Сто лет русской литературы. От серебряного века до наших дней.– СПб., 1995.
7. Бабичева Ю.В. История русской литературы. Т. 4. – Л., 1988.
8. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730-1980. – М., 2004.
9. Глинтерщик Р.В. Русская литература XX века. В 2-х частях. – Каунас, 1998.
10. Мусатов В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). – М., 2000.
11. Роговер Е.С. Русская литература XX века. – СПб., 2002.
12. Русская литература XX века, в 2-х частях. – М., 2003.

Лекция 13
АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ
10.I.1883 (29.XII.1882) – 23.II.1945)

План:

1. Роман-трилогия «Хождение по мукам».
2. Роман «Пёрт Первый».
3. Рассказ «Гадюка».

Алексей Николаевич Толстой (1883–1945) родился 29 декабря 1882 года (по новому стилю 10 января 1883 года), в городе Николаевске Самарской губернии (ныне город Пугачёв Саратовской области).

Великий русский прозаик, драматург, публицист мог бы стать инженером, он даже учился в Петербургском технологическом институте. Но эта учёба была лишь во время революции 1905–1907 годов и до неё, после революции Алексей понял, что его призвание быть не инженером, а литературоведом. Толстой прошёл творческий путь, охвативший почти целое сорокалетие русской истории. Начал Алёша с освоения уроков классики, заявив себя в идейной борьбе десятых годов XX века убеждённым реалистом. В революции реалистическое искусство писателя получило историческую перспективу и целеустремлённость, наполнилось дыханием времени. В 1939 году он был избран действительным членом Академии наук СССР. Одним из первых писателей Алексей был в 1941 году удостоен высокой награды – Государственной премии СССР. Из степной глуши бывшей Самарской губернии, где родился Алёша, он вынес свои представления об уходящем мире оскудевших помещичьих усадеб. Столица дала Толстому много культурных впечатлений, знакомств с людьми искусства, с писателями.

А в книге Г.А. Малинина «Памятники и памятные места Саратовской области» я нашла сведения, о том, что первым трудом Алёши был рассказ «Старая башня» (1908), быстро перейдя от стихов к прозе, Толстой публикует «Старую башню» в журнале «Нива». Первой повестью Алексея стала повесть «Петушок. Неделя в Туренева» (1909) – она была посвящена умирающему дворянскому быту, а первым романом – произведение «Чудаки».

В 1910 году Толстой пишет четыре десятка прозаических миниатюр «Сорочьи сказки», сразу после, в этом же 1910 году был издан цикл «Заволжье», история о дворянстве XX века. В 1912 году вышла книга «Хромой барин», в 1913 – сатирическая пьеса «Насильники». Толстой начал издавать газету «Русские ведомости». Рассказ «Любовь» выходит в 1916 году, через два года Толстой выпускает рассказ «Наваждение» (1918), а через год, в 1919 году Алексей Николаевич уезжает во Францию и Германию, в 1923 году – возвращается. За время эмиграции он издаёт рассказ «Граф Калиостро» (1919), повесть «Детство Никиты» (1920), носящую ярко выраженный автобиографический характер, и эпическую трилогию «Хождение по мукам» (1922). Уже на родине Толстой выпускает научно-фантастический роман «Аэлита» (1923), сатирический роман «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924) и «Восемнадцатый год» (1924), рассказы «Морозная ночь» (1925) и «Гадюка» (1928), ещё один научно-фантастический роман «Гиперболоид инженера Гарина» (1928). В 1930 году выходит большая работа Толстого – первый том исторического романа «Пётр Первый», второй том Алексей Николаевич выпускает в 1934 году. В 1945 году Толстой умирает, и третий том остаётся незаконченным, следовательно, он не публикуется. В 1935 году выходит детская сказка «Приключения Буратино, или Золотой ключик», а в 1941–1942 годах Толстой выпускает книгу «Орёл и орлица». Ещё две военные работы – «Из рассказов Ивана Сударева»: «Ночью в сених на сене» и «Русский характер» (1942–1944).

Вообще, десятки произведений Алексей Толстой посвятил родным местам: вышеупомянутый цикл рассказов «Заволжье», также вышеупомянутый роман «Чудаки», ещё один роман «Хромой барин», рассказы «Родные места», «Приключения Растёгина», повесть «Детство Никиты», «Мишутка Налымов (Заволжье)» и другие. Они-то и принесли Толстому широкую известность. В городе Пугачёве на углу Топорковской улицы и Революционного проспекта стоит скульптурный памятник-бюст Алексею Толстому работы народного скульптора СССР С. Д. Меркурова. Таким образом, основываясь на разнообразии творений Толстого (детские сказки и исторические романы, рассказы и повести, произведения как научно-фантастические так и сатирические), можно сказать, что Алексей Николаевич Толстой – писатель самобытного и яркого таланта, разносторонний и одарённый человек.

Роман-трилогия «Хождение по мукам»

Интеллигенция и революция в романе А. Толстого «Хождение по мукам». Трилогия «Хождение по мукам» – это роман о русской интеллигенции, о её пути к Октябрьской революции. Работа над эпопеей, над одним из главных созданий художника, продлилась больше 20 лет, от одной эпохи к другой, от гражданской войны к Отечественной. I часть трилогии – роман «Сёстры» – он писал в 1919–1921 годах, II часть – «Восемнадцатый год» – в 1927–1928 годах, и III – «Хмурое утро» – в 1939–1941 годах. В «Хождении по мукам» встречаются стержневые для Толстого вопросы: куда и как движется история, что ждёт Россию, какая роль принадлежит воле отдельного человека в главном общественном движении эпохи?

В I части романа – в «Сёстрах» – предреволюционное буржуазное общество, его нравы, искусство, политика, охваченная «духом разрушения». В картинах быта, в выразительных зарисовках героев художник верно передал атмосферу жизни петербургской интеллигенции. Особую социальную заострённость приобретают в романе «Сестры» образы интеллигентов-либералов – адвокат Смоковников, журналист Антошка Арнольдов, члены редакции буржуазной газеты «Слово народу». А. Толстой метко очерчивает физиологию либералов – их двоедушие, карьеристские устремления. В ироническом освещении автор даёт описания картин и стихов футуристов, с их вывернутыми понятиями о красоте и путаницей ассоциаций. Поэт Бессонов изображён в романе как мрачный пророк всеобщей гибели, загадочный и демонический гений. Он завораживает юную Дашу своими стихами, пропитанными ядом философии «расточения». В душе Даши спорят два начала, два увлечения – «бессоновское» и «телегинское». В романе сразу же бросается в глаза лейтмотив образа инженера Телегина, мотив ценности реального и надёжного. С Телегиным для Даши связаны надежды на духовно крепкую, серьёзную, не выдуманную жизнь. Чувство национальной чести, стремление к сближению с народной жизнью нравственная чистота – всё это отличает Телегина, как и Дашу, Катю, Рощина, от декадентствующей интеллигенции. Телегин теснее других связан с реальностью, с трудной жизнью. Его демократичность – залог верного выбора пути – на стороне революции. Но в романе эти два мира – мир сестёр и исторической жизни – пока существуют порознь. Главные героини романа «Сёстры» – натуры внутренне подвижные, честные перед своей совестью. «Идея России» и идея революции в «Сёстрах» ещё не соединены.

Во II части трилогии – «Восемнадцатый год» – сердцевиной произведения становятся кардинальные проблемы эпохи революции, народа и интеллигенции в период гражданской войны. Основной пафос «Восемнадцатого года» – пафос великих трудностей, мук борьбы и их преодоление. Через весь роман проходит образная идея года – «урагана»,

разбушевавшейся крестьянской стихии. Роман открывается эпизодом совещания совнаркома, на котором обсуждается вопрос об угрозе, нависшей над Республикой. Заканчивается «Восемнадцатый год» картиной трагической гибели черноморского флота, контрреволюционный мятеж и, наконец, о покушении на Ленина. Драматичны образы людей из народа, которые наиболее рельефно выписаны в романе «Восемнадцатый год» – Семён Красильников, Мишка Соломин, Чертоногов. А. Толстой в этом романе рисует начало гражданской войны в образах войны-митинга. Враги революции представлены в романе различными фигурами – Корнилов, Деникин, Каледин и другие белогвардейцы.

Просветлённость преобразующего себя мира и человека – основной мотив последней книги трилогии «Хмурое утро». В образах «Хмурого утра» брезжит не только «утро» военных побед, но и утро «Молодой России», начавшей строить. Финал романа – картина партийного съезда в Большом театре с волнующим обсуждением ленинского проекта электрификации, преобразования страны. В образах героев войны в «Хмуром утре» А. Толстой показывает гармоничность характера. Особенно интересна в этом отношении образная связь-отталкивание между Латугиным и Шарыгиным. Если Латугиным движет сила чувств, вдохновение, то в образе рабочего Шарыгина обрисован человек, усвоивший «главное» в революции – её «науку, разум, дисциплину». Между Латугиным и Шарыгиным идёт постоянный спор об этом. Ивана Гору в романе «Хмурое утро» мы видим впервые глазами Даши. Иван Гора выглядит здесь существом непроницательным, чуждым всякой жалости, но в какой-то момент его душа открывается своей другой стороной.

Ценой трагических потерь в своей жизни герои преодолевают расплывчатые, гуманистические идеалы; вместе с инженером Телегиным и офицером Роциным Катя и Даша Булавины приходят к революционному народу, познают радость обновления, принесенного Октябрём. На страницах трилогии оживает политическая и военная стратегия Октябрьской революции. Герои «Хождения по мукам» стали участниками и свидетелями всех важнейших событий времени. В финале трилогии-эпопеи герои навсегда осознают своё родство с родиной и народом. Художественный мир трилогии захватывает нас героизмом и страданием, через которые проходит русский народ. В «Хождении по мукам» впервые столь ярко раскрылось богатство языка А. Толстого.

Роман «Пётр Первый»

Роман А. Н. Толстого «Пётр Первый» А. М. Горький назвал «первым в нашей литературе настоящим историческим романом», «книгой – надолго».

Отразивший одну из интереснейших эпох в развитии России – эпоху коренной ломки патриархальной России и борьбы русского народа за свою независимость, роман А. Н. Толстого «Пётр Первый» всегда будет

привлекать читателей своим патриотизмом, необычно венной свежестью и высоким художественным мастерством.

Этот роман знакомит читателя с жизнью России конца XVII начала XVIII века, рисует борьбу новой молодой России, стремящейся к прогрессу, с Россией старой, патриархальной, цепляющейся за старину, утверждает неодолимость нового. «Пётр Первый» – это огромное историческое полотно, широчайшая картина нравов, но прежде всего – это, по словам А. С. Серафимовича, книга о русском характере.

Личность Петра и его эпоха волновали воображение писателей, художников, композиторов многих поколений. От Ломоносова до наших дней тема Пётра не сходит со страниц художественной литературы. К ней обращались Пушкин, Некрасов, Л. Толстой, Блок и др.

Свыше двадцати лет волновала тема Пётра и Алексея Толстого: рассказ «День Петра» был написан в 1917 году, последние главы его исторического романа «Пётр Первый» – в 1945. Не сразу сумел А. Н. Толстой глубоко, правдиво и всесторонне нарисовать Петровскую эпоху, показать характер Петровских преобразований.

«На Петра я нацеливался давно, ещё с начала февральской революции, - писал А. Н. Толстой. Я видел все пятна на его камзоле, – но всё же Петр торчал загадкой в историческом тумане». Об этом свидетельствуют и его рассказ «День Петра», и трагедия «На дыбе» (1928).

Характерно, что к Петровской эпохе А. Н. Толстой обратился в 1917 году; в далёком прошлом пытался он найти ответы на мучившие его вопросы о судьбах родины и народа. Почему именно к этой эпохе обратился писатель? Петровская эпоха – время преобразовательных реформ, коренной ломки патриархальной Руси – воспринималась им как нечто напоминавшее 1917 год.

В рассказе «День Петра» Толстой стремился показать Пётра Первого своевольным помещиком, который хочет изменить жизнь родной страны. «Да, полно, – пишет он, – хотел ли добра России царь Пётр? Что была Россия ему, царю, хозяину, загоревшемуся досадой и ревностью: как это его двор и скот, батраки и всё хозяйство хуже, глупее соседского?»

Отрицательное отношение к Петру и его преобразовательской деятельности связано было, как полагают исследователи, с неприятием и непониманием А. Н. Толстым в 1917 году Октябрьской революции.

В пьесе «На дыбе» дана более широкая характеристика времени Пётра и его окружения. Эпоха даётся по-прежнему в мрачных тонах. Через ряд эпизодов проходит мотив трагического одиночества Петра. Он одинок в своей огромной стране, ради которой «живота не жалел»; народ против преобразователя. Одинок Пётр и в среде своих «птенцов»: Меншиков, Шафиров, Шаховской – все лгуны и воры. Одинок Пётр и в своей семье – ему изменяет Екатерина. Несмотря на то, что в трагедии «На дыбе» (на дыбу

поднята Петром вся Русь) Пётр нарисован уже большим государственным деятелем, он по-прежнему оставался для Толстого загадкой – отсюда и утверждение писателем бесперспективности его преобразовательской деятельности и изображение краха всех его многолетних трудов. Стихия побеждает Пётра, а не наоборот, как у Пушкина в поэме «Медный всадник».

Одним из лучших произведений советской литературы на историческую тему стал «превосходный», по словам А. М. Горького, роман А. Н. Толстого «Пётр Первый».

Начало работы над этим романом совпадает с событиями, важными в жизни нашей страны. 1929 год – год исторического перелома. Именно в это время Толстой снова обращается к изображению Петровской эпохи. Он ощущает переключку далекого Петровского, «когда трещит и рушится старый мир», с нашим временем, чувствует определённое созвучие между этими двумя эпохами.

Идейный замысел романа «Пётр Первый»:

1. Прежде всего писателю нужно было определить, что будет для него основным в романе, и с этих позиций отбирать соответствующий материал в трудах историков, исторических документах, мемуарах. Этим основным для Толстого, по его словам, явилось «становление личности в эпохе». Об этом он говорил и в беседе с коллективом редакции журнала «Смена»: «Становление личности в исторической эпохе – вещь очень сложная. Это одна из задач моего романа».

2. Иначе решается Толстым и вопрос о Петровских преобразованиях. Весь ход повествования, вся система художественных образов должны были подчеркнуть прогрессивное значение преобразовательских мероприятий, их историческую закономерность и необходимость.

3. Одной из важнейших задач было для Толстого «выявление двигающих сил эпохи» – разрешение проблемы народа, его исторической роли во всех преобразованиях страны, наконец, изображение сложных взаимоотношений Петра и народа.

Таковы основные задачи, к разрешению которых Толстой смог подойти лишь в конце 20-х годов. Идейный замысел романа нашёл соответствующее выражение в композиции произведения, во всех её компонентах.

Композиция и сюжет романа. «Исторический роман не может писаться в виде хроники, в виде истории... Нужна прежде всего, как и во всяком художественном полотне, – композиция, архитектоника произведения. Что это такое – композиция? Это прежде всего установление центра, центра зрения художника... В моём романе центром является фигура Пётра I».

Итак, в центре повествования Толстого – Пётр, формирование его личности. Однако роман не стал пусть и мастерски написанной биографией Пётра. Почему? Толстому важно было показать не только Петра как

большого исторического деятеля, но и эпоху, которая способствовала формированию этого деятеля.

Становление личности Пётра и изображение эпохи в её историческом движении определило композиционные особенности романа. Толстой не ограничивается изображением жизни и деятельности своего героя, он создаёт многоплановую композицию, что даёт ему возможность показать жизнь самых различных слоёв населения России, жизнь народных масс. Все классы и группы русского общества представлены в романе: крестьяне, солдаты, стрельцы, ремесленники, дворяне, бояре. Россия показана в бурном потоке исторических событий, в столкновении общественных сил.

Поражает широкий охват событий Пётровской эпохи, разнообразие созданных персонажей. Действие переносится из бедной крестьянской избы Ивашки Бровкина на шумные площади старой Москвы; из светлицы властной, хищной царевны Софьи – на Красное крыльцо в Кремле, где маленький Пётр становится очевидцем жестокой расправы стрельцов с Матвеевым; из покоев Натальи Кирилловны в Преображенском дворце – в Немецкую слободу, оттуда в выжженные южным солнцем степи, по которым медленно двигается войско Голицына; из Троицко-Сергиевской лавры, куда ночью из Преображенского дворца бежал Пётр, – в Архангельск, под Азов, за границу.

Первые главы романа рисуют ожесточенную борьбу за власть между двумя боярскими группами – Милославскими и Нарышкиными, представляющими старую, боярскую, допетровскую Русь. Ни ту, ни другую группу не интересовали ни интересы государства, ни судьба народа.

Толстой подчёркивает это почти однотипными замечаниями, оценивающими правление одних и других. «И всё пошло по-старому. Ничего не случилось. Над Москвой, над городами, над сотнями уездов ... кислые столетние сумерки – нищета, холопство, безделье» (после победы Милославских); но вот победили Нарышкины – «...стали думать и править по прежнему обычаю. Перемен особенных не случилось».

Это понимает и сам народ: «Что Василий Голицын, что Борис – одна от них радость». Толстой показывает, что народ играет решающую роль и в тех событиях, которые разыгрываются в Кремле. Только при поддержке народа Нарышкиным удаётся сломить Милославских и т. д. Недовольство народа своим положением проявляется в ряде массовых сцен.

Примерно с четвёртой главы первой книги Толстой показывает, как всё более обостряются отношения между возмужавшим Петром и Софьей, что приводит в дальнейшем к падению былой правительницы.

Пётр становится самодержавным правителем и со свойственной ему решительностью, преодолевая сопротивление боярства, начинает борьбу с византийской Русью. «Упиралась вся Россия, – пишет Толстой. Страшились

перемен, «ненавидели быстроту и жестокость нововводимого не только боярство, но и поместное дворянство, и духовенство, и стрельцы: «Стал не мир, а кабак, всё ломают, всех тревожат... Не живут – торопятся... В бездну катимся...» Сопrotивлялся и народ – «мало было прежней тяготы - волокли на новую непонятную работу – на судостроительные верфи в Воронеже». Бегство в леса дремучие, на Дон – ответ народа на все тяготы жизни в период правления Петра.

Первая книга кончается жестоким подавлением Петром стрелецкого мятежа. Её финал лучше прочесть вслух: «Всю зиму были пытки и казни... Ужасом была охвачена вся страна. Старое забилося по тёмным углам. Кончалась византийская Русь. В мартовском ветре чудились за балтийскими побережьями призраки торговых кораблей».

Вторая книга, по словам самого Толстого «более монументальна, более психологична», она рассказывает о том, как сдвинулась с места Русь – начинается с изображения «неохотно» пробуждающейся Москвы, кончается картиной строящегося Петербурга.

Монументальность романа проявляется не в изображении больших событий крупным планом, а в изображении строительства новой России. Борьба старого и нового становится определяющей в развитии действия романа. Толстой показывает, в каких сложных условиях возникает молодая Россия, какие трудности пришлось преодолевать Пётру на пути преобразования Руси.

Во второй книге по сравнению с первой изображено меньше исторических событий, действие концентрируется вокруг подготовки к Северной войне, её начала «нарвская конфузия», лихорадочная деятельность по укреплению обороны, строительство заводов, первые успехи в войне со шведами – взятие Нотебурга, выход к устью Невы и основание города-крепости, которую решено было назвать Питербурх.

Большое место отведено в этой книге психологическим характеристикам. Каждый из эпизодов частной и общественной жизни помогает ярче представить ту или иную сторону эпохи Петра, его преобразований (например, описание жизни семей Буйносовых и Бровкиных и др.). Толстой показывает как новое врывается в быт, рушит старые устои. Прогрессивный характер Петровских преобразований подчёркивается Толстым в изображении общего оживления страны, в появлении вокруг Петра новых людей, идущих в ногу со временем и понимающих нужды России. Среди них и выходцы из народной среды: Меншиков, семья Бровкиных, Федосей Склеяев, Воробьёв.

«Птенцы гнезда Петрова», люди энергичные, воспитанные Пётром, противопоставлены старому московскому боярству – Буйносову, Лыкову и другим, изображённым Толстым с иронией. Боярство внешне смирилось, но

продолжало ненавидеть Петра и его нововведения. Во второй книге с ещё большей силой звучит мотив социального протеста народа. Раздражение звучит и в разговоре мужиков в кабаке на Варварке, и в поведении мужиков, в их недобрых взглядах, в выкриках, в открытой ненависти крестьян к помещикам и боярам. Толстой показывает глухо бурлящий в народе протест, который должен был вылиться в восстание на Дону под предводительством Булавина.

Чтоб жить «по воле, а не по указу государеву», люди бегут в леса. Движение раскольников, хотя и реакционное по своей сути, является одной из форм протеста против усилившегося гнета в период правления Петра.

В устье Невы заложен город-крепость. Желанное море теперь отсюда – подать рукой, началось преобразование армии для решительной победы над шведами и возвращения исконно русских земель – Юрьева и Нарвы.

Третья книга романа посвящена борьбе за Юрьев и Нарву. «Третья книга, – писал сам Толстой, – самая главная часть романа о Петре, она относится к наиболее интересному периоду жизни Петра. В ней будет показана законодательная деятельность Петра, его новаторство в области изменений уклада русской жизни, поездки царя за границу, его окружение, общество времени. В третьей части будут даны картины не только русской жизни, но и Запада того времени – Франции, Польши, Голландии. Все основные задачи, которые я ставил, приступая к роману, будут осуществлены в этой части». Третья книга, как и вторая, начинается с описания Москвы. Прошло не так много времени, но перед нами другая, обновлённая Москва. Во второй книге показана неторопливая, во многом косная жизнь в столице, и, хотя обитатели её чувствуют, что назревают большие события, что жить становится всё тревожнее, тем не менее жизнь города течёт пока по-прежнему. В третьей книге Москва предстает иной: крутые перемены произошли в её жизни. Новое ворвалось в жизнь, изменило привычное её течение. Нет больше челяди у боярских дворов, «ворота закрыты наглухо, на широком дворе – тихо, людишки взяты на войну, боярские сыновья или зятья в полках унтер-офицерами, либо уланы за море, недоросли отданы в школы». Чувствуется, что жизнь уходит в новую столицу – Петербург.

Третья книга – это книга о блестяще одержанных победах русскими над войсками Карла XII. В ней поставлена проблема культурного развития России, проблема формирования новой интеллигенции. Особенно ярко показан образ молодой России, победившей в нелегкой борьбе.

Однако и в этой книге не ослабевает, а, наоборот, звучит с новой силой социальный конфликт – рост противоречий между Петром и народом. Книга осталась, к сожалению, незавершённой.

«Человека, – писал А. Н. Толстой, – равно как исторический отрезок времени можно понять только диалектически – в движении, в борьбе, в противоречии».

Так он изображает Петровскую эпоху – в движении, в борьбе нового со старым. В тексте нет указаний на определённые даты, нет ссылок на числа, месяцы, и всё-таки движение времени ощущается во всем: в том, как растёт и мужает Пётр, как изменяется жизнь страны в целом и Москвы, в частности, как новое, с трудом воспринимавшееся ранее, прочно входит в быт людей. Изменяется внешность людей, их характеры, жизнь, судьба. (Семья Бровкиных и князь Буйносов). Стремительный бег времени проявляется в общем оживлении жизни страны, в том, как «представители одних слоёв поднимаются быстро вверх, другие не в силах поспеть за бурным темпом событий и оказываются отброшенными резко назад».

В романе Толстого, в каждой строчке его чувствуется биение пульса большой страны, движение народа, который с честью выходил из всех суровых испытаний: и в созидательном труде и в борьбе добывал славу своей родине.

А. С. Макаренко восхищался бодрым звучанием романа Толстого: «Самое главное и самое прекрасное, что есть в книге, – это живое движение живых людей... – это здоровое и всегда жизнерадостное движение русского народа».

Рассказ «Гадюка». Творческим счастьем Алексея Николаевича был его дар изображать своих героев очень достоверно, узнаваемо. Во всех его произведениях присутствует тема добра и красоты, и почти всегда она связана с женскими образами. У героинь Толстого умное и чуткое сердце, способное любить, хотя и не всегда героини осознают это, в них изначально заложены противоположные свойства – грубая прямота и застенчивость, тихий нрав и буря страстей... Яркий пример этому – рассказ «Гадюка», написанный в 1928 году.

Начало XX века в России – эпоха грандиозных перемен, полного разрушения привычного старого мира и большого хаоса как во всей стране, так и в душах отдельных людей. Этот процесс, я считаю, и является темой произведения. Автор желает показать, что тот, кто движет колесо истории, часто бывает раздавлен этим самым колесом. «Борьба с ветряными мельницами» искажает реальность, доводит до безумия. Это есть идея рассказа «Гадюка».

Завязка в рассказе – пожар в доме семьи Ольги Вячеславовны в Казани. Кульминация – переезд Ольги Зотовой в квартиру в Зарядье, а развязка – попытка объясниться с хозяйственным директором.

Битвы гражданской войны дают автору огромный материал для размышлений о русском характере, закалённом, приобретающим новые

черты. В коротких фразах Толстого открывается вся глубина русского характера, он очень большое внимание в своих работах уделял познанию русского народа, способности на очень тонкие чувства. Этого нельзя добиться ни воспитанием, ни образованием, с такой душой можно только родиться. «Грамоте и манерам не обучены, говорить красиво не умеющие, образы эти словно грубо вырублены топором, а внутри такой ясный, чистый, хрустально-прозрачный свет»... Убили командира, и «как птица, что мчится в ветреном, сумасшедшем небе, и вдруг с перебитыми крыльями падает клубком на землю, так вся жизнь Ольги Вячеславовны, страстная, невинная любовь, оборвалась, разбилась»...

Кончилась война, потянулись серые, ненужные дни, какая-то бесполезная служба в учреждениях, всё вокруг ненастоящее, пресное – страну ещё лихорадило, глаза жадно искали, что бы ещё разрушить, но всё и так уже покривилось, покосилось, обнищало... Нужно творить и строить, но это ведь потруднее, чем выбивать окна, двери, чем скакать в эскадронном строю. Здесь автор очень ясно описывает всю неразбериху, всю чрезвычайно важную историческую действительность, где каждый был участником, вольным или невольным, событий, повлиявших на жизнь каждого и на жизнь страны в целом. Начиналась ещё одна борьба, борьба за новую жизнь, плакаты призывали – и впечатлительную, рвущуюся в настоящее дело Ольгу Зотову волнует «величие» всего происходящего вокруг. Но бюрократия, сложная, путанная бумажная волокита пугали её, она «поджала хвост, как воробей». Худая, злющая, как «гадюка» она, «демобилизованный солдат» оказалась в мирной, обывательской коммуналке с её примусами, сплетнями и геранью на окнах... Здесь царила скукота и единственным событием, всколыхнувшим этот склеп, было появление Ольги Вячеславовны, здесь жили настолько мелкие людишки с мелкими мыслями, способные лишь на мелкие пакости. Толстой описывает обитателей квартиры в Зарядье с лёгкой иронией, за которой прячется презрение. В отличии от мещан Михаила Зощенко мещане Алексея Толстого не так уж и глупы, не так недалёки, они скорее трусливы и злы, как клопы, спрятавшиеся под плинтусом. Здесь Толстой задаётся вопросом – кто будет победителем? Он видел врагов Ольги Зотовой поверженными, но, как показали прошедшие 100 лет, это оказалось не так. Паутина мещанства прочно оплела и держит, поджидая очередную жертву. Люди так и не научились видеть и понимать друг друга. А такие бурлящие, не способные к холодному рассуждению и неспешному действию природы, совершают или геройский поступок, или преступление – увы, две стороны одной медали. Военная жесткость, не свойственная женщинам, понемногу смягчалась, и героиня Толстого, словно оттаяла, в ней снова проснулась женщина, неизмеримо красивая, горячая, с глазами, мерцающими, как южная ночь. Это уже не прежняя мечтательная

гимназистка, но и не белокурая Лялечка с кукольным личиком, не томная Роза Абрамовна, не хлопотливая Марья Афанасьевна – это пробудилась стихия!..

Ольга Вячеславовна – подруга викинга, Жанна д'Арк! Героиня Толстого не отличается красноречием, она очень мало разговаривает, весь её характер выражается в её поступках. Также писатель уделяет большое внимание внешности своей героини – её походка, манеры, её взгляд – всё это выражает её отношение к окружающим, к происходящим событиям лучше любых слов. Она даже мыслит быстро, резко, прямо. Толстой часто подчёркивает её напускную угловатость, грубость, за которой застенчиво скрывается ожидание великого чуда – любви... Она уже вся измучена, истерзана этим ожиданием, вся нерастраченная, пробудившаяся страсть рвётся на волю, но Ольга не может, не умеет управлять ею, на виду лишь облако махорочного дыма, татуировка да отборный мат. И что могли за всем этим разглядеть обитатели большой квартиры, озабоченные подгоревшей кашей, лужей на полу да загаженной лестницей – это самые большие проблемы в их жизни. А от Ольги Вячеславовны исходила какая-то опасность, жильцы боялись эту «клеймённую» стерву, оттого и ненавидели. Её мир предстаёт перед ними лишь через замочную скважину. И всё же жаль их с вечным вареньем, грязными панталонами дрожащей собачонкой. Как дружно объединились они, вооружились кухонной утварью и тоже пошли в бой, бороться за свой нерушимый, спокойный уклад, за тихую жизнь, которую разрушила Ольга Зотова. Но вовсе не конфликт с соседями привёл к трагедии...

Второй удар судьбы был сильнее, чем гирькой по голове, чем потеря Емельянова – тот ведь бережно унёс её любовь, не запачкал, а здесь... Со свойственной ей прямоотой: «Надо, стало быть, надо, пойти и всё сказать ему. А так – жизни нет». «Ей было и жарко, и зябко, и злобно, и нежно... В горле пересохло, секунда разлилась в вечность». А он, он... Как ей казалось, такой умный, сильный, мужественный, кому можно довериться – он безглаголиво поморщился, поверив грязным сплетням и подленьким нащёптываниям. Будь он настоящим, как Емельянов, разве мог бы он тогда сойтись с такой картинно-жеманной барышней, как Сонечка Варенцова? Как же наивно обманула сама себя Ольга Вячеславовна... «Одна в дикой, враждебной жизни, одинока, как в минуту смерти, не нужна никому». И когда появилась визжащая соперница с толпой соседей – вот они, враги, и рука с револьвером среагировала по привычке быстрее, чем разум. «И вот, волна знакомой, дикой ненависти подкатила, стиснула горло, все мускулы напряглись, как сталь. Из горла вырвался вопль. Ольга Вячеславовна выстрелила и продолжала стрелять»... На сухом языке юристов это звучит так: «Непреднамеренное убийство в состоянии аффекта». Ольга и не хотела никого убивать, она хотела жить, быть нужной, любить! В заключении можно

сказать, что тот, кто вертит колесо истории, часто сам под него и попадает, и даже бывает раздавлен им.

Алексей Николаевич Толстой – выдающийся представитель социалистического реализма, художник широкого творческого диапазона, и не зря же его роман «Пётр Первый», трилогия «Хождение по мукам», драматическая повесть «Иван Грозный» и многие другие стали классикой. О личности писателя можно судить по высказываниям великих людей: Максим Горький (прил. 4) писал Толстому: «Вы знаете, что я очень люблю и высоко ценю Ваш большой, умный, весёлый талант.

Да, я воспринимаю его, талант Ваш, именно как весёлый, с эдакой искрой, с острой усмешечкой, но это качество для меня где-то на третьем месте, а прежде всего талант Ваш – просто большой, настоящий русский и – по-русски – умный». Константин Федин писал: «Среди самых передовых писателей русской литературы советского периода Толстой был индивидуальностью ярчайшей и талантом ослепительным. Он не повторял никого ни в чём и одновременно был тонко ощутимой связью с неумирающим нашим наследием XIX века. Золотая нить, которую он тянул из прошлого, нежнейшими волосками своими уводила к Тургеневу, Аксакову, Лермонтову, Пушкину» [4, с. 296]. Ромен Роллан писал Толстому: «Меня особенно поражает в Вашем искусстве, твёрдом и правдивом, то, как Вы лепите Ваши персонажи в окружающей их обстановке. Они составляют неотъемлемую часть воздуха, земли, света, которые их окружают и питают, и Вы умеете одним взмахом кисти выразить тончайшие оттенки среды».

Все эти слова об Алексее Николаевиче поражают своей точностью и умением подчеркнуть своё отношение к великому писателю.

Вопросы и задания:

1. Проблематика, тема и идея рассказа А. Толстого «Гадюка».
2. Система образов рассказа А. Толстого «Гадюка».
3. Художественное своеобразие рассказа А. Толстого «Гадюка».
4. Главные темы трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» (судьба России, революция и интеллигенция), её художественные особенности.
5. Жанр и композиция романа А. Толстого «Хождение по мукам», её художественные особенности.
6. Поиски истины главными героями трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» (Телегин, Роцин).
7. Своеобразие изображения исторической эпохи в романе А. Толстого «Пётр Первый» (рождение новой России, борьба нового со старым, движение истории, тема Востока и Запада).
8. Эпоха и личность Петра в романе А. Толстого «Пётр Первый».

9. Многоликий образ народа в романе А. Толстого «Пётр Первый».
10. Художественные особенности романа А. Толстого «Пётр Первый».

Литература

1. Герасимова Л. Трилогия А. Толстого «Хождение по мукам». Саратов, 1975.
2. Журавлёв В.П., Коровин В.И., Коровина В.Я. Литература. Москва, 2009.
3. Макаровская Г.В. Читая А. Н. Толстого. Саратов, 1985.
4. Малинин Г.А. Памятники и памятные места Саратовской области. Саратов, 1979.
5. Серафимович А.С. Исследования, воспоминания, материалы, письма. М. – Л., 1950.
6. CD «Саратов: вчера и сегодня». Саратов, 2003.
7. Смоличева С.В. Справочник по литературе. Москва, 2000.
8. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 1. Москва, 1951.
9. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 13. Москва, 1951.
10. Толстой А.Н. Рассказы. Саратов, 1985.
11. Чарный М. Путь Алексея Толстого. Москва, 1981.
12. Чудакова Н.В. Я познаю мир. Москва, 2005.
13. Энциклопедический словарь юного литературоведа. Москва, 1987.

Лекция 14
БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК
(10.II. 1890–30.V.1960)

План:

1. Насчало пути.
2. Первое стихотворение как фундамент эстетики поэта.
3. «Сестра моя – жизнь»: в поисках сакрального.
4. Роман «Доктор Живаго».
5. Последние годы жизни. «Когда разгуляется».

Борис Леонидович Пастернак вошёл в историю русской культуры и продолжает воздействовать на современное ее развитие не только своим большим даром поэта и прозаика, но и как Личность, яркая человеческая индивидуальность. Важной составляющей его картины мира является неразрывная связь поэтического творчества с философией, музыкой, изобразительным искусством, театром. Именно в их непосредственном переживании, соотнесенном с впечатлениями от самой жизни, поэт видел главный источник вдохновения. Исследователи в данном случае должны восстанавливать не только историко-литературный, но и широкий историко-культурный контекст творчества. Нельзя не согласиться с тезисом В. Баевского: «Искусство, философский ряд должны учитываться в несравненно большей мере при изучении лирики Пастернака, чем большинства других поэтов». Данное обстоятельство затрудняет написание творческой биографии писателя, хотя в этом направлении накоплен большой опыт. В таких изданиях ставятся две основные задачи: реконструировать не столько исторически, сколько культурологически эпоху, в которой довелось жить поэту, а затем уже давать творческую и психологическую реакцию Пастернака на события, опять-таки прежде всего культурные, этой эпохи.

Начало пути. Следуя сложившейся традиции, важно напомнить, что Пастернак родился и вырос в редкостной атмосфере общения с людьми искусства. Его отец – художник, признанный мастер-иллюстратор произведений русской классической литературы; мать – известная пианистка.

В их доме часто устраивались музыкальные и литературные вечера. С детства в памяти Пастернака запечатлелась атмосфера домашних концертов и серьезных философских дискуссий, где «с кольцами дыма сливались седины стариков» – известных писателей, художников, музыкантов, друживших и сотрудничавших с родителями. Максимально насыщенное в художественном отношении детство во многом предопределило судьбу и эстетические взгляды будущего поэта.

Усвоенное с детства понятие об «общем смысле всего искусства» и внутренней однородности его воплощений легло в основание эстетики Пастернака и по-своему преломилось в его поэтической системе. Этому способствовало овладение основами музыкальной композиции и профессиональное изучение философии. Музыка, живопись и философия в творчестве Пастернака глубоко взаимосвязаны. Призвание поэта сформировала культурная традиция, чувство целостности искусства, соотносящееся с чувством целостности бытия, духом времени. Как известно, личность определяют поступки. Постигание традиции требовало выбора, определённого отношения к ней. И такой выбор был сделан Пастернаком.

Первый прорыв в поисках призвания был предопределён влиянием А.Н. Скрябина: «Меня прочили в музыканты, – писал Пастернак в автобиографии, – мне все прощали ради музыки». Двенадцатилетним подростком он тянулся к композитору-модернисту, пораженный талантом и особенным обаянием этого человека, вслушивался в разговоры Скрябина с отцом об искусстве, музицировал, и первые музыкальные сочинения были высоко оценены его кумиром. С влиянием Скрябина связано и увлечение философией. Это он посоветовал Пастернаку перевестись с юридического факультета, выбор которого был для него явно случайным, на философское отделение историко-филологического факультета Московского университета.

Углубленное изучение философии и психологии вступило во взаимодействие и в противоборство с особенностями мировосприятия Пастернака: погружение в науку предполагало способность посмотреть на предметы науки объективно, со стороны, а внутреннее стремление осмыслить мир в его непосредственной данности средствами искусства звало, говоря словами Шкловского, к «остранению», заставляло всматриваться в особенные, странные стороны воспринимаемого. Именно в дни полного увлечения философией и высокой оценки его успехов со стороны «гениального Когена»⁶⁵⁵ Пастернак порывает с Марбургом и полностью погружается в поэзию. Спустя три года он удивительно точно запечатлел новый остранный взгляд на мир в стихотворении «Марбург»: *«Улицы лоб был смугл, и на небо глядел исподлобья»*. Так поэт увидел живое, сопереживающее лицо окружающего мира, подтолкнувшее его к переходу от философии к поэзии. «Я переживал, – вспоминал он, – изучение науки сильнее, чем это требуется предметом». В

поисках призвания произошел новый прорыв, который оказывался столь же внезапным, как и первый.

Казалось, стремление к поэтическому восприятию мира, подготовленное предшествующими годами, проявилось внезапно, поэзия рождалась внутри философского осмысления мира как переход из одного состояния жизни в другое, что не означало полного расставания ни с музыкой, ни с философией, благодаря которым он нашел свое истинное призвание. Предпочтение поэзии было отдано лишь потому, что при всем ее родстве с другими видами искусства и с философией она все же обладает тем преимуществом, что скорее и острее предчувствует события человеческой жизни и человеческой истории. В особенности если грядущие события тревожны и, быть может, трагичны.

Первое стихотворение как фундамент эстетики поэта. Итак, разочаровавшийся в своем музыкальном и философском призвании Пастернак в 1913 г. выступил как поэт публикацией следующих стихотворений: «Февраль. Достать чернил и плакать!», «Я в мысль глухую о себе...», «Сумерки... словно оруженосцы роз...», «Сегодня мы исполним грусть его...», «Как бронзовой золой жаровень...»

Совершенная непохожесть и на учителей, и на сверстников, «роковая оригинальность» (выражаясь словами самого поэта) способствовали его сближению с футуристически ориентированным альманахом «Лирика», в котором состоялся его дебют в литературе.

Центральным в первой публикации было «Февраль. Достать чернил и плакать!..». Этим стихотворением, своего рода поэтической инициацией, открывались все прижизненные издания ранней лирики поэта. Канонической его редакцией следует считать текст 1929 г., несколько измененный автором при включении его в сборник «Поверх барьеров. Стихи разных лет».

В этом стихотворении воплощена главная тема Пастернака-поэта – «*великолепие и единство всего сущего*», представленная в его лирике двумя лейтмотивами: контакт между микромиром человека и макромиром Вселенной и ослепительная яркость, интенсивность существования, воссоздающиеся с максимальной напряженностью изображаемого. Развитие лейтмотивов обусловлено композиционным членением стихотворения. В нем представлен процесс поэтического творчества, а каждая часть посвящена определенному его этапу.

Первая часть «Февраль. Достать чернил и плакать!..» характеризуется симметрией синтаксических конструкций. В инфинитивных предложениях первой и второй строф представлены действия, необходимые для осуществления творческого акта (их адресатом является сам поэт). Метафора творчества строится Пастернаком на несоответствии между лексической и синтаксической семантиками. Соотнесенность слова

«навзрыд» в контексте стихотворения с глаголом «писать» («Писать о февраль навзрыд...») конкретизирует метафору: «писать-плакать». В ее основу положено ассоциативное сходство капли чернил и слез, позволяющее соотнести их падение в процессе написания и плача, побуждающее поэта быть в состоянии наивысшего напряжения во время совершения творческого акта. Дальнейшее развитие эта метафора получила в стихотворении «Давай ронять слова...» (1917). К новому витку ассоциаций толкает глагол «достать»: «достать чернил» – значит вступить в контакт с макромиром, который «предоставят» ему «чернила».

Мир, открываемый бумагой и чернилами, невозможен без побуждения лирического героя к физическому контакту с природой, где антиномии «бумага – чернила» и «писать – плакать» дополняются и в смысловом значении расширяются антитезами «зима – весна» и «белое – черное». Так, по пастернаковски сложен метафорический образ «весною черною горит», созданный на основе метаморфозы «слякоть» – «черная весна». «Слякоть» у поэта «грохочущая», что является выражением интенсивности существования природы. Основанием сопоставления природы и человека служит метафорическое сближение «ливня» и «написания – плача».

Таким образом, в первой части инициального стихотворения поэт побуждается к осуществлению творческого акта в то время и в том пространстве макромира, для которых характерно состояние «высшей фазы» (А. Жолковский).

Во второй части стихотворения (третья строфа) микромир лирического героя и мир внешний открываются друг другу, вступают в полосу взаимодействия. Создается двуплановость контекста прямого и метафорического значений – прием, к которому Пастернак в дальнейшем творчестве будет прибегать неоднократно. В этих координатах и происходит творческий акт: *«тысячи грачей... обрушат сухую грусть на дно очей»*. С метапоэтической точки зрения вторая часть стихотворения может быть интерпретирована следующим образом: возникший контакт макро- и микромиров вдохновляет лирического героя и дает ему поэтические образы.

В третьей части, куда входят первые два стиха четвертой строфы, с помощью глагола в форме настоящего времени («чернеют»), «являющегося ядром реальной модальности», описаны результаты такого контакта. В сознании лирического героя «чернеют проталины» – это зрительная картина внешней действительности; метафора «ветер криками изрыт» представляет собой результат осязательного и звукового восприятия природы. Характерно, что полученные поэтом образы передают интенсивность существования макромира: «проталины» – знак межсезонья; в основе персонификации «криков» лежит напряженность, вздыбленность изображаемого.

Обобщение, выработка итоговой формулы творчества в четвертой части стихотворения, куда входят заключительные стихи четвертой строфы, осуществляются переходом к абстрактному настоящему времени, несовершенный вид глаголов при этом выступает «в неограниченно -кратном или наглядно-примерном значении»⁶⁵⁹. Творчество обусловлено готовностью поэта воспринять состояние высшей фазы макромира после контакта: *«И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд...»*

Кажущаяся пассивность лирического героя в «написании-плаче» стихов обусловлена авторской эстетической позицией: «Единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» («Несколько положений», 1918).

Инициальное произведение коррелирует с темой цикла, в который оно входит. Тема «начальная пора» реализуется в стихотворении в двух планах, олицетворяя период межсезонья в природе и переломный этап в жизни автора. Очевидно, поэтому хронотоп стихотворения изображает переход от зимы к весне, и образ «весны» ассоциируется в дальнейшем творчестве Б. Пастернака с поэзией: *«Весною слышен шорох снов И шелест новостей и истин...»* («Любить иных – тяжелый крест...», 1931); *«Сказанья Чехии, Моравии И Сербии с весенней негой, Сорвавши пелену бесправия, Цветами выйдут из под снега...»* («Весна», 1944). В стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать!» он появляется в составе метаморфозы «слякоть весною черною горит», где «черная весна» изображена как разрушительная сила, уничтожающая зиму. Поэтическое сознание Пастернака и его творчество, особенно раннее, мифологичны, поэтому в межсезонье поэт видит прежде всего время ритуала. «Ритуальный годовой праздник воспроизводит своей структурой ту порубежную ситуацию, когда из хаоса возникает космос»⁶⁶⁰. «Старый мир, старое время, старый человек «износились», их ожидает распад, смерть... В таких условиях спасти положение может лишь чудо, равное чуду первотворения, когда хаос был побежден и установилась космическая организация»⁶⁶¹. Весна, таким образом, приходя на смену зиме и «уничтожая» её, повторяет время мифического акта первотворения.

Лирический герой стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать!» получает поэтические импульсы к совершению творческого акта от макромира, что знаменует его приобщение к сакральному времени и действиям, осуществляемым «черной весной». В жизни поэта «начальная пора» осознается непосредственно как время первотворения, как космогонический акт. При этом контакт с макромиром является, с одной стороны, сакральным, с другой – будничным, что характерно для пастернаковского приравнивания «малого, обыденного» к «большому, исключительному». Поэт еще не раз вернется к первому произведению как времени поэтического первотворения в лейтмотиве ливня: *«Что в том, что на вселенной – маска? Что в том, что*

нет таких широт, Которым на зиму замазкой Зажать не вызвались бы рот? Но вещи рвут с себя личину, Теряют власть, роняют честь, Когда у них есть неть причина, Когда для ливня повод есть...» («Косых картин, летящих ливня...», 1922).

Важны для понимания стихотворения «Февраль...» и элементы формы, более того, они, по словам Пастернака, имеют смысл, «превалирующий надо всеми прочими смыслами стихотворения». Написанное четырехстопным ямбом, который, по замечанию В.С. Баевского, был для поэта знаком связи с пушкинской традицией⁶⁶², оно интертекстуально связано со стихотворением А.С. Пушкина «К моей чернильнице». Пастернаковский текст вступает в «открытый диалог» с пушкинским: лирический герой в нем получает «чернила», которые постулируют творчество. Вместилищем «чернил» оказывается «дно очей», метафора глаз поэта, соотносящаяся в свете пушкинской традиции с образом «чернильницы» (ср.: «Сокровища мои На дне твоём таятся...» («К моей чернильнице» 1821)). Такое понимание творческого процесса нашло отражение и в статье Б. Пастернака «Несколько положений»: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия».

Действительно, Пастернак уже в самом начале своего творчества отвергал романтическую манеру, под которой мыслилось «понимание жизни как жизни поэта». Свою точку зрения молодой поэт выстраивал в русле фундаментальной оппозиции эстетики «романтизм – реализм»: реализм, по определению поэта, – «не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется» («Шопен», 1948). Авторская точность проявляется в верности художественному творению образом, воспринятым из действительности, в умении художника добиться чувства реальности. Сразу заметим, что изначальная ориентация Пастернака на реализм в искусстве, понятый им как стремление к «высшей ступени авторской точности», восходит к основательному анализу реальных фактов истории, воспринятому при изучении философии и психологии. Постигая науки, он освоил самое главное – метод работы, трудно выразимый дух высокого служения предмету человеческой деятельности, какие бы формы эта деятельность ни принимала. Реализм становился для него с ином традицией. Уже в зрелом возрасте он оценивал деятельность художника-реалиста как крест и предопределение. В реализме нет места пафосу или ложной глубине, нет ничего искусственного, специально придуманного, «ни тени вольничанья, никакой блажи». Художника, в данном случае поэта,

создает детская впечатлительность и своевременная добросовестность в зрелости. Художественный реализм, по Пастернаку, «есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника». Оригинальность и новаторство в искусстве возникают не из несходства с соперниками, но из глубинного сходства с натурой, с предметом его изображения. А сама жизнь человека искусства есть лишь орудие познания. Сам поэт жил в тревожном осознании тайны существования, в стремлении к уединению и незаметности, часто нарушаемом внешними силами.

«Сестра моя – жизнь»: в поисках сакрального. «Сестра моя – жизнь» была третьей книгой стихов Бориса Пастернака. Она вышла в свет в 1922 г., а написана – практически полностью – в 1917. (Подзаголовком и одновременно датировкой служат слова: «Лето 1917 года») «Я видел лето на земле, как бы не узнававшее себя, естественное и доисторическое, как в откровенье. Я оставил о нём книгу. В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого», – писал позже Пастернак в «Охранной грамоте».

Лирическая тема книги раскрыта им в письме М. Цветаевой от 25 марта 1926 г.: «Сестра моя – жизнь» была посвящена женщине. Стихия объективности неслась к ней нездоровой, бессонной, умной, рачительной любовью» (в книге отражена история отношений Пастернака и Елены Виноград). Заглавие «Сестра моя – жизнь» – едва ли не самая эмблематическая формула поэзии Пастернака. Сам поэт, как известно, критически относившийся к своему раннему творчеству и даже отрекавшийся от многих произведений 1910–1920 гг., всегда ценил этот программный образ. Когда в 1955 г. Корней Чуковский спросил его, над чем он работает, Пастернак ответил: «Вот кончу роман – примусь за составление своего однотомника. Как хотелось бы все переделать, – например, в цикле «Сестра моя – жизнь» хорошо только заглавие». А много раньше, в письме Евгении Владимировне – своей первой жене, – писал: «Ведь что-то я хотел сказать заглавием «Сестры моей – жизни», и это что-то живёт во мне. Я не могу отказаться от дружбы, от почти домашней интимности, перехлестывающей на улицу, от чувства родства с совершенным, оформляющимся в лице, искусством» (7 июля 1928 г.).

Чем же примечательно это заглавие? Прежде всего тем, что имеет внушительную интертекстуальную и прежде всего христианскую родословную. Как установили комментаторы, оно восходит к любимому Пастернаком стихотворению Верлена из книги «Мудрость», со строчкой: «Жизнь некрасива, но всё же она твоя сестра». (Известно, что Пастернак даже переписал начальные строфы этого стихотворения и постоянно носил с собой в последние годы жизни.) Однако истоки подобного «родственного» отношения и прославления жизни, природных явлений восходят ещё к гимнам Св. Франциска Ассизского, который в «Песни о Брате Солнце», или «Похвале Творе-

ниям» (1224), обращался к светилам и стихиям как братьям и сёстрам, а землю называл одновременно и сестрой, и матерью.

Но и сочинения Св. Франциска не являются абсолютным первоисточником образности данной книги Пастернака. «Песнь о Брате Солнце» представляет собой вариацию на библейские псалмы. Образ «сестры» фигурирует не только в Псалтыри, но и в других книгах Ветхого завета. Библия, кстати, была любимым чтением Пастернака. Исследователи указывают и на более близкие по времени, современные Пастернаку источники. Согласно И.П. Смирнову и И.Р. Дёринг-Смирновой, Пастернак заимствовал своё заглавие непосредственно из прозы или поэзии Александра Добролюбова, фигура которого как одного из первых русских францисканцев начала XX века в модернистских и религиозных исканиях русской интеллигенции рубежа веков занимала видное место. Более осторожно подходит к этой гипотезе Е.В. Иванова, говоря, что знакомство молодого Пастернака с личностью и творчеством А. Добролюбова не доказано, и «тем больший интерес представляет... такое совпадение: в неопубликованном стихотворении Александра Добролюбова задолго до Пастернака (в 1907 г.) появилась строка «Сестра моя жизнь». Так или иначе, христианский прототекст книги «Сестра моя – жизнь» очевиден, более того, нередки в ней и ветхозаветные подтексты. Так, уже заглавное ее стихотворение «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» содержит снижающее упоминание Библии, которое, впрочем, призвано поднять творения рук человеческих до уровня Божьего мироздания.

Открыто спроецированными на Ветхий Завет можно назвать такие стихи, как «Степь», «Давай ронять слова...», «Ты в ветре...», «Дождь» и др., а мотивы «Песни Песней Соломона» рассыпаны по всем стихотворениям книги, их детальный анализ также представлен в статье А. Жолковского. Однако библейской тематикой замысел книги «Сестра моя – жизнь» ограничивать нельзя. Книга посвящена Лермонтову. В одном из писем Б. Пастернак объясняет: «Я посвятил «Сестру мою – жизнь» не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он ещё жил среди нас, – его духу, до сих пор оказывающему глубокое влияние на нашу литературу». Если книга целиком посвящена Лермонтову, то первое её стихотворение «Памяти Демона», которое стоит вне циклов книги и имеет характер программного вступления, посвящено памяти Демона – бессмертного романтического героя великого русского поэта и его одноименной поэме. Знакомый лермонтовский мотив возникает с первых строк стихотворения:

Приходил по ночам	Парой крыл намечал,
В синеве ледника от Тамары.	Где гудеть, где кончаться кошмару.

Аурой романтизма пронизано не только это стихотворение, но и вся книга в целом. Но этот традиционный, «лермонтовский» Демон последовательно лишается в стихотворении привычных атрибутов русского романтиз-

ма. Образ героя дан в сложном соотношении с природой, Кавказом. Он то заслоняет собою Кавказ, отодвигая его на второй план, то сливается с ним, растворяется в нем:

Но сверканье рвалось

В волосах, и, как фосфор, трещали.

И не слышал колосс,

Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,

Пробирая шерстинки бурнуса,

Клялся льдами вершин:

Спи, подруга, – лавиной вернуса.

Романтизму Лермонтова в эстетических исканиях поэтов первой половины XX века уделялось много внимания. Для Блока, например, это было способом сохранить романтическое противостояние миру (стихи из третьего тома). Для Маяковского – демоническим принципом разлада с миром (в поэме «Про это» образ Лермонтова, взятый как социально-психологический тип, служит эталоном этого разлада). Пастернака привлекал в Лермонтове не романтизм, не противопоставление личности миру, а «повседневное творческое постижение жизни». Лермонтов был для него примером переживания мира через собственную жизнь, собственную биографию, ибо истинный художник, по Пастернаку, всегда больше вбирает мир, наполняется миром, чем противостоит ему. Как уже было показано выше, идея приятия мира для Пастернака была основополагающей и безусловной. Поэтому он учится у Лермонтова мыслить мир пространством, а не временем.

Мой поезд только тронулся,
Еще вокзал, Москва,
Плясали в кольцах, в конусах
По насыпи, по рвам.
А уж гудели кобзами

Колодцы, и, пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.
(«Образец»)

Лермонтовская («демонская») техника помогает Пастернаку смотреть на мир с высоты птичьего полета, обгонять поезда и саму жизнь, превращать пространство в соперника, когда расставание с любимой неминуемо, перенестись в иные исторические эпохи, но и тогда поэзия Пастернака чужда метафизики, созерцательности, он и к вечности обращается легко, как будто ненароком. Так, в стихотворении «Уроки английского», используя шекспировские мотивы, Пастернак решает проблему ухода от суетной жизни, когда потеряно самое важное – любовь, а душа открывается вечности.

Когда случилось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде она, –
По иве, иве разрыдалась.
(...)

Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала...

Это стихотворение может служить достойным примером того, что сам Пастернак называл «импрессионизмом вечного». Слитность философской мысли и точной «подробности» образов, венчающих высокую духовную идею, дает нам торжество импрессионистической поэтики. Эта слитность свидетельствует, что единство человека с миром у Пастернака не умозритель-

тельное, а всепроникающее. Все это лишний раз поясняет характер тех романтических положений, к которым, переосмысливая их, обращается поэт, порой противопоставляя свой книжный романтический мир романтике реальной жизни:

Внезапно вспомню: солнце есть;

Увижу: свет давно не тот.

(...)

В кашне, ладонью заслонясь,

Сквозь форточку кликну детворе:

Какое, милые, у нас

Тысячелетье на дворе?

(...)

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,

Как в ад, в цейнгауз и в арсенал,

Я жизнь, как Лермонтова дрожь,

-Как губы в вермут, окунал.

(«Про эти стихи»)

Романтический конфликт в его открытом виде (поэт и толпа) наибольшего накала достиг в стихотворении «Любимая – жуть! Когда любит поэт...», одном из самых знаменитых в «Сестре». Ирония – редкость в лирике Пастернака, но здесь он с сарказмом, ядовито и зло рисует образ мещанства, противопоставив ему романтическую фигуру поэта, отмеченного печатью божественного провидения и творческих стихий.

Любимая – жуть! Когда любит поэт,

Влюбляется бог неприкаянный.

И хаос опять выползает на свет,

Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.

Он застлан. Он кажется мамонтом.

Он вышел из моды. Он знает – нельзя:

Прошли времена – и безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,

Как спаивают, просыпаются.

Как общелягушечью эту икру

Зовут, обрядив ее, паюсной.

Пастернак строит сложную драматическую ситуацию: с одной стороны, он, как и все романтики, «возносит» женщину «до небес», а с другой – сопровождает свое «воспевание» полемическим выпадом, что вносит в стихотворение дополнительную объемность. Налицо в стихотворении и иронические «интонационные задатки», спровоцированные открытым характером противостоящих предметно-тематических рядов (поэт – мещанство). Ю.Н. Тынянов в статье «Промежуток» точно отметил, что обычно у Пастернака «тема совершенно не высовывается, она так крепко замотивирована, что о ней как-то и не говорят». В данном случае тема «высовывается», она существует как бы и сама по себе, отдельно от стихов, а потому воплотима разными поэтическими приемами. «Как общелягушечью эту икру...», «Где трутнями трутся и ползают...», «Пахнет по тифозной тоске тюфяка...» – все это в смысловом отношении достаточно четко проявлено и порождает определенные интонационно-тематические акценты. Однако интонационный строй не замкнут только на соотношении пафоса и сарказма. Есть что-то «третье». «Он вышел из моды...» – это и насмешка, и достаточно всерьез: поэт и сам «знает», что «прошли времена» романтического самоутверждения.

В книге «Сестра моя – жизнь» взгляд на искусство как на орган восприятия – глаза и уши, открытые навстречу миру, – в большинстве случаев как раз освобождает Пастернака от подчеркивания характерности

лирического «я». Стихотворение «Любимая – жуть...» является, в сущности, исключением, потому что Пастернак чаще идёт на приглушение характера, утверждает его зависимость и вторичность по отношению к жизни. Не я, а мир. Не я, а жизнь. Не я, а ты, любимая. Таков типичный для поэта способ раскрытия лирической темы и в данном стихотворении, и в книге в целом. Романтическая тематика любви, искусства дополняется у Пастернака темой природы. Как правило, они не существуют раздельно, каждое стихотворение предстает сложным соединением, сплавом из этих «тем». Пастернака обычно не причисляют к поэтам-пейзажистам, но здесь природа предстает наглядным эталоном естественности и полноты. Природа в книге – один из образов, даже синонимов жизни; так, например, разветвленная, многослойная метафора «жизнь – сад» участвует равно в структурной и философско-лирической ее концепции. Восприятие природы у Пастернака поразительно точно и проникновенно, но, будучи самым близким и полным «синонимом» жизни, природа не является в этом отношении чем-то исключительным и единственным. Любовь, искусство, мир вещей выполняют ту же роль. Но понятие «жизнь» нельзя увязать с каким-либо одним из этих образно-тематических рядов, так как каждый из них, становясь темой стихотворения, как бы стремится представить и выразить всю жизнь, поэтому они практически взаимозаменяемы и более полно являют жизнь в своей совокупности, взаимопроникновении.

На это обращали внимание и современные Пастернаку критики и нынешние исследователи его творчества. В качестве примера приведем рассуждения М. Цветаевой, акцентирующей внимание на роли природы у Пастернака: «Круг, в котором Б. Пастернак замкнулся, или который охватил, или в котором растворился, – огромен. Это – природа. (...) До Пастернака природа давалась через человека. У Пастернака природа – без человека, человек присутствует в ней лишь постольку, поскольку она выражена его, человека, словами. Всякий поэт может отождествить себя, скажем, с деревом. Пастернак себя деревом – ощущает. (...) Природа для него существует только вся целиком, без оговорок. О чем бы ни говорил Пастернак – о своём личном, притом сугубо человеческом, о женщине, о здании, о происшествии, – это всегда – природа, возвращение вещей в ее лоно».

Цветаева не называет поэзию природы у Пастернака «пейзажной лирикой». Речь у неё идёт о миропонимании, о свойственной его поэзии внутренней синонимичности природы и жизни.

Традиционен в нем и принцип лирического самовыражения – «через природу». Вспоминается и лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...», где, как и у Пастернака, природа дана как лирический процесс, последовательность и смена акцентов: от одиночества – к всеобщности, от обиды – к вере, от прорицаний «страшного» – к просветлению. Начальная мысль лирическо-

го героя обретает глубину, лишь пройдя через заминку рефлексии и безверия, возникшую было во второй строфе.

Диффузия тем природы, любви, искусства, о которой говорилось выше, в дальнейших текстах перемещает центр тяжести проблемы в новое измерение, более свойственное сознанию Пастернака. Как уже отмечалось в критике, в исследовательской литературе о Пастернаке мало что сказано до сих пор о религиозном сознании, пронизывающем его раннее творчество. А ведь именно в первых трех сборниках зародились те религиозные акценты, которые окончательно были проставлены поэтом в романе «Доктор Живаго». Суть их «в усмотрении формирующего творческого начала во всех чувственно данных объектах»⁶⁸³. Ярким примером тому служит стихотворение «Давай ронять слова...», входящее в цикл «Послесловье» книги «Сестра моя – жизнь»:

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раки
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?
(...)

Английский литературовед Морис Боура, анализируя эти и им подобные стихи, приходит к выводу (его приводит С.В. Франк), что Пастернак смотрит на природу взглядом анимиста: «Пастернак пишет о цветах так, потому что сознает, что они живые существа и что говорить о них можно только на языке личных, человеческих отношений, в которых сам поэт может соучаствовать в качестве наблюдателя. У Пастернака нет раз навсегда установленной мифологии; но он создаёт новый миф для каждого проявления природных сил. Природа кишит живыми существами, характер которых в конечном итоге непостижим, но поведение которых можно наблюдать с острым любопытством».

Однако это верное в принципе наблюдение следует дополнить. Мир Пастернака не замыкается только на чувственном восприятии природных явлений. Его взгляд более широк. Он наблюдает не только за взаимоотношениями природных явления и человека, но и за их оценкой «всесильного бога деталей», «всесильного бога любви», а также за ответственностью этой силы перед «подробной» красотой жизни. А это уже религиозное сознание пантеизма, то есть сознание присутствия божественной силы во всем. В таком понимании все происходящее вокруг героев лирики Пастернака не что иное, как самое прямое и непосредственное проявление божественной заботы о живом. В этом смысле более справедливо суждение С.В. Франка: «Для поэта пастернаковского лада, воспринимающего мир через свои органы чувств, но вместе с тем одаренного и органом духовного разума, не существует непроходимого барьера между миром материальным и миром духовным. Он естественно вос-

принимает явления физического характера по-первобытному, то есть как несомненные свидетельства вмешательства в жизнь божественных сил – благостных или грозных».

В качестве доказательства исследователь приводит примеры своих наблюдений над одним из самых постоянных образов-символов, с помощью которого поэт передает проявление активной божественной любви, суть невыразимых человеческих переживаний. Именно таким значением в книге «Сестра моя – жизнь» наделён образ дождя. Так, в стихотворении, дающем название книге (программном), дождь равнозначен жизни: «*Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех*». Поэт как бы говорит: «Я рад дождю, я люблю дождь, но и то, что делает дождь с душой и окружающим миром, нельзя назвать иначе как Божьей любовью к миру».

Как проявление Божьей любви, дождь бесконечно разнообразен. Он ликует: «*У капель тяжесть запонок, И сад слепит, как плес, Обрызганный, закапанный Мильоном синих слез*»; и заставляет ликовать все вокруг: «*Душистую веткою машучи, Впивая впотьмах это благо, Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага*», «*Лужи на камне. Как полное слез Горло – глубокие розы, в жгучих, Влажных алмазах. Мокрый нахлест Счастья на них, на ресницах, на тучах*». Но это ликование неземной силы может оборачиваться бедствием для земного:

Гроза, как жрец, сожгла сирень

Глаза и тучи.

И дымом жертвенным застлала

В стихотворении «Болезни земли» (цикл «Заняты философией») идиллический пафос природы обрывается жестким диагнозом:

Надо быть в бреду по меньшей мере,

Чтобы дать согласие быть землей.

Всякое проявление божественного Пастернак воспринимает практически однозначно: он ставит знак равенства между природой и творчеством, где творчество – это жизнь, а жизнь – подвиг преодоления смерти.

Роман «Доктор Живаго»

Жанровая специфика романа «Доктор Живаго». Многозначность и полярность оценок стали общим местом в критической и исследовательской литературе о «Докторе Живаго». Показательным примером может служить полемика, связанная с жанровым своеобразием романа, которую можно представить в виде ряда концептуально-жанровых или семантико-функциональных формул: «лирическая эпопея» (И. З. Ахариева), «риторическая эпопея» (К. Исупов), «исторический роман» (В. Страда и др.), «роман-житие» (Вл. Гусев), «роман-притча» (С. Пискунова, В. Пискунов), «роман-миф» (И. Смирнов и др.), «учебник свободы» (К. Степанян), «книга о бессмертии» (Э. Герштейн), «роман-подвиг» (Е. Старикова, С. Елкина), «лубочный роман» (Б. Гаспаров) и т.д. Некоторые ученые выдвигают иногда концепции, противоречащие порой их же собственным представлениям о

романе Пастернака. Так, Георгий Гачев определяет «Доктора Живаго» и «романом-диалогом Бога и Истории», и романом-оперой.

В целом ряде концепций «Доктор Живаго» рассматривается как сакральный текст, аналогичный частям Священного Писания, сходный с новозаветными текстами. В этой связи укажем на многократно использованную в критической литературе формулу О.М. Фрейденберг («особый вариант Книги Бытия») или идею американского исследователя Д. Бетеа, трактующего роман Пастернака как особый вариант Апокалипсиса. Своя версия в этом духе предложена и Г. Померанцем, который находил в завершающем «Доктора Живаго» лирическом цикле «своего рода Евангелие от Магдалины». Нельзя исключать и того, что Пастернак сознательно создавал модернистский вариант классического русского романа. В «Докторе Живаго» отчетливо просматриваются свойственные русской классической литературе высшие задачи и цели: критика общества, суд над временем, экспериментальная проверка социальных утопий, постановка «последних» религиозно-философских вопросов, поиск путей спасения души и преображения мира.

Оспаривать ту или иную формулу, на наш взгляд, не следует, ибо все перечисленные и иные определения, как и стоящие за ними концепции, соответствуют действительно существующим особенностям «Доктора Живаго». В этой связи сошлемся на данную Гаспаровым общую характеристику созданной Пастернаком художественной структуры: «Построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель (...), а на целую парадигму различных явлений»⁷¹². Не случайно и Альбер Камю назвал роман Пастернака «всеобъемлющим». Сегодня это уже не подлежит сомнению. Однако среди всего многообразия этих концепций необходимо выделить основные, определяемые внутренней структурой произведения, а также наиболее важные для развития всей русской литературы в целом. Представляется, что одной из таких концепций может быть определение «Доктора Живаго» как романа исторического.

Споры и суждения о жанре того или иного произведения не случайны, ведь определение жанра – это всегда ключ к пониманию произведения. Существует множество литературоведческих определений романа как жанра. Применительно к «Доктору Живаго» особо хотелось бы выделить среди них пушкинское: «Под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании». И действительно, главное в романе Пастернака – исторический фон, обогащенный литературой и культурой XIX–XX веков. Более того, писатель ставил перед собой задачу – создать обобщенный портрет истории России первой половины XX века, когда культура была ввергнута в огненную стихию революций и мировых войн, показать, что вечно, неотменимо и нерушимо, несмотря на разруху, крушение семей,

истребление личностей, а что преходяще. «Я хочу написать прозу о всей нашей жизни от Блока до нынешней войны» или «Я, как угорелый, пишу большое повествование в прозе, охватывающее годы нашей жизни, от Мусоргета до последней войны...», – настоятельно подчеркивал Б. Пастернак в 1946 г. в письмах к родственникам, друзьям, знакомым.

Представление национальной истории и культуры во времена испытаний и потрясений требовало от писателя воссоздания многообразия литературных стилей как предшествующей, так и современной ему эпохи в их наиболее типичных, узнаваемых чертах. Вот почему при чтении романа «Доктор Живаго» возникает интуитивное, а иногда и осознаваемое ощущение чего-то знакомого, легко узнаваемого и в то же время неповторимого, ни на что не похожего. Вспоминаются стилистические особенности прозы Пушкина, Лермонтова, Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова: «Речь идет не о строении фраз, и не о речевых характеристиках персонажей, и не о сопряжении сюжетных ситуаций, и не о характерах основных и второстепенных персонажей, – но как бы обо всем вместе взятом, о самой атмосфере жизни, мысли, переживаний, воссозданных во множестве произведений русской классической традиции, в ее эмоциональном тоне...».

Исторический фон в романе. Итак, «Доктор Живаго» – роман исторический. В нем нашли отражение все важнейшие события эпохи: война с Японией, революция 1905–1907 гг., Первая мировая война, революция 1917 г. и последовавшая за ней Гражданская война, нэп, 1929 год – год смерти главного героя. Исходя из пушкинского понимания жанровой природы романа, отметим, что повествование в «Докторе Живаго» «вымышлено», но судьбы людей даны в соотнесенности с переломными конкретно-историческими событиями. Хронологические рамки точно установлены самим автором. Действие «Доктора Живаго» начинается 13 октября 1902 г. («Был канун Покрова»), а завершается в августе 1929 г.: «...Однажды утром в конце августа Юрий Андреевич с остановки на углу Газетного сел в вагон трамвая...». Эпилог переносит нас в годы Великой Отечественной войны и в начало 1950-х гг. – годы массового освобождения людей из сталинских ГУЛАГов. Вообще, в романе насчитывается более ста авторских указаний на время: «Летом тысяча девятьсот третьего года на тарантасе парой Юра с дядей ехали по полям в Дуплянку...»; «В январе тысяча девятьсот шестого года, вскоре после отъезда Николая Николаевича за границу...»; «Весь ноябрь одиннадцатого года Анна Ивановна пролежала в постели...»; «Живаго с Васей пришли в Москву весной двадцать второго года, в начале нэпа...» Многие даты прямо не названы, но легко восстанавливаются: «Был канун Покрова»; «Была Казанская, разгар жатвы»; «Война с Японией еще не кончилась...» и т. д.

Все исторические даты, факты, детали стали органичной тканью произведения и выполняют в нем функцию духа эпохи, движения времени. При этом объем романа составляет чуть более пятисот страниц. «Я хочу добиться сжатости Пушкина. Хочу налить вещь свинцом фактов. Факты, факты...», – неоднократно повторял Пастернак как в разговорах с современниками о романе, так и в своих письмах к ним. Примеров, показывающих, насколько тщательно работал Пастернак с историческими фактами, много.

О приезде в Москву с Урала Амалии Карловны Гишар с дочерью Ларой и сыном Родионом так говорится в романе: «Война с Японией еще не кончилась... По России прокатывались волны революции, одна выше и невиданней... У мадам Гишар были от мужа сбережения в бумагах, которые раньше поднимались, а теперь стали падать». Время в этом случае легко восстанавливается: весна (скорее всего середина) 1905 г., так как последний акт русско-японской войны – Цусима – 14 мая. И в это время, действительно, происходит падение курса акций. О Первой мировой войне читаем у Пастернака: «Третий день стояла мерзкая погода. Это была вторая осень войны. Вслед за успехами первого года начались неудачи. Восьмая армия Брусилова... готова была ...вторгнуться в Венгрию, но вместо этого отходила, оттягиваемая назад общим отступлением. Мы очищаем Галицию, занятую в первые месяцы военных действий». Справедливости ради укажем, что русская армия отошла из Галиции и Польши к октябрю 1915 г. Как видим, реальное, историческое время и время романа совпадают. В это время родился Сашенька Живаго, а самого Юрия Андреевича мобилизуют на фронт. В это же время на фронте Антипов. «Вслед за недавно совершенным прорывом, который стал впоследствии известен под именем Брусиловского, армия перешла в наступление. Письма от Антипова прекратились». (Брусиловский прорыв был совершен 4 июня 1916 г.)

Это лишь небольшая часть исторических фактов, отраженных в романе. Для Пастернака нет мелочей, когда дело касается человеческой жизни. История страны в романе тесно переплетается с каждодневными заботами, радостями, тревогами героев. Именно поэтому время в «Докторе Живаго» «расчислено по календарю». Следует обратить внимание на то, что многие указания на время даны в церковном (православном) летоисчислении, что лишний раз акцентирует внимание на духе эпохи, на духовной жизни героев. Мысли о слиянии исторической реальности и вечной духовности доминировали и в письмах Б.Л. Пастернака в период работы над романом.

Высказывания писателя могут служить доказательством того, что «Доктор Живаго» – роман исторический, однако его хронологическая и даже социологическая конкретность не исключают и иной проблематики – вечного и бесконечного, ибо «забвение вечных вопросов, которыми всегда мучился человек, лишает его человечности». Поэтому можно сказать, что роман Пастернака больше, чем о жизни, и больше, чем об истории. Задуманный автором как роман века, он стал одновременно и философским трактатом о

культуре, и авторским эссе об искусстве, истории, религии, философии, политике.

Стремясь выстроить свой роман «в размере мировом», Пастернак с о-знательно ориентировался на великие, классические образцы романа XIX в., хотя неоднократно говорил об отличии своего романа от классического, где время, место и действие подчинены строгим законам. Заметим здесь же, что в романе две линии – Лары и Живаго (тема судьбы центральная в романе), от чего время теряет свой «принудительный» характер. Эти линии идут то параллельно, то сливаются. Установка на способ восприятия и прочтения величайших европейских романов как на безусловную норму – принципиальная позиция Пастернака при создании главной своей книги. В этом ключ к пониманию авторского замысла, авторский код. При этом важным моментом в его концепции романного жанра был «принцип вычитания» – главный критерий оценки большого литературного произведения, которое в равной степени со-знаётся современниками и потомками как произведение художественное и философское одновременно.

Автор относился к своему произведению как к жизни, как к ее боль-шому художественно оформленному фрагменту, обреченному на историче-ское оправдание и реальное, уже независимое от автора бессмертие. Возмо-жно, именно это обстоятельство стало отправной точкой к тому, чтобы в неко-торых исследованиях он был охарактеризован как феноменологический, что в принципе не противоречит взглядам самого Пастернака на свое произ-ведение.

Через год его позиция не меняется: «Я принялся за вторую книгу романа. Я хочу его дописать для самого себя, т.е. и в этой части мне на темы жизни и времени хочет-ся высказаться до конца и в ясности, так, как дано мне...». И в конце этого же письма: «Мне что-то печально. Жизнь уже не принадле-жит мне, а какая-то сказавшаяся, уже оформившаяся роль. Ее надо достойно доиграть до конца. Роман, с Божьей помощью, если буду жив, я допишу. Все доработаю». Так, творчество – в работе над романом – все больше ощущалось Па-стернаком как проживание своей жизни в качестве компенсации непрожитого собой и другими, как возвращение жизненного долга, как искупление, жерт-воприношение, как ощущение второго бытия. При обращении к прошлому автор словно заглядывает в глубины своей души, извлекая из них образы ценностей, не стираемых временем, а в явлениях окружающей и резко изме-няющейся реальности ищет подтверждения «верности прошлому». Духовные поиски стали одним из лейтмотивов пастернаковского романа. Особой выр а-зительности этот мотив достигает в образах природы. Пр имечателен образ солнца, которое «как бы из верности прошлому... продолжало закатываться на прежнем месте, за старою березой, росшей у самого окна...». Сходный мотив звучит и в изображении предметного, домашнего, повседневного мира. Например, в картине возвращения героя в «дом с фигурами», где живет Лара:

«Так повторилось и сейчас. Ничего не изменилось, все было по-прежнему. Доктор был почти благодарен лестнице за верность прошлому». И это как бы верность чему-то высшему, трансцендентному.

Как справедливо замечает Л. Колобаева, «сам характер отношений центральных персонажей романа, Юрия Живаго и Лары, с их нежностью, легкостью, естественностью, «окрыленностью» и свободой, иначе говоря, поэзией, тоже по-своему выражает верность неким изначальным и попираемым заветам прошлого. Как сказано в романе об их любви, это «след обобранной до нитки душевности», «последнее воспоминание о том неисчислимо великом, что натворено на свете» за время существования человечества от Адама и Евы, «память... исчезнувших чудес».

Чем был роман для самого Пастернака? – Это было «принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широких основаниях». Это и есть то новое, что отличает «Доктора Живаго» от всех предшествующих произведений. В романе Пастернака как бы аккумуляровалась, спрессовалась в сгусток культуры вся прожитая и непрожитая жизнь автора как художника и мыслителя, как человека. Роман – не просто итог всего предшествующего творчества Б.Л. Пастернака – поэта и прозаика, художника и философа. В нем сконцентрировано единство всего предшествующего творческого пути и единство русской культуры, частью, продолжением и развитием которой он был.

Автор и герой в романе «Доктор Живаго». Одной из актуальных проблем современного литературоведения уже не один десяток лет остается отношение «автор–герой». Новаторство «Доктора Живаго» именно в этом плане до сих пор является предметом оживлённых дискуссий. Это основополагающий вопрос для понимания романа. Надо сказать, что острота дискуссий по этому вопросу спровоцирована самим писателем. Пастернак вполне отчетливо декларировал тезис о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится им как решение одной из объективных задач мировой культуры, а сам автор, по мнению писателя, как орган общечеловеческого духа, необходим для такого решения.

В «Докторе Живаго» мысль об авторе как личности, аккумулярующей сверхличные силы и объективную логику мирового развития, превращена в чувства, приписываемые герою. В минуты поэтического вдохновения герой ощущает, «что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать. (...) И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение». Выраженное таким образом соотношение субъективного и объективного не является переживанием только Юрия Живаго: современные исследования убедительно показали, что

эстетические воззрения героя были аксиоматичны и для автора⁷²¹. В подобных представлениях об авторе Пастернак следовал древней традиции (от античности, через классицизм и романтизм, до «высокого» реализма), унаследованной различными формами модернизма в XX веке. Сущность этой традиции удачно выразил К.Г. Юнг, по мысли которого, творец произведения искусства «в высочайшей степени объективен (...), сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек»⁷²². В свете такого представления автору произведения искусства противопоказана всякая ограниченность. Становясь автором художественного произведения (статус творца), художник обязан возвыситься над своей частночеловеческой ограниченностью. Все характерные признаки такой концепции видны в «Докторе Живаго»: отвергая утопические крайности, вытекающие из идеи «сверхчеловечности» автора, Пастернак демонстрирует верность самой этой идее. Остановимся на проявлении этой идеи в романе подробнее.

С первых же строк романа возникает и не покидает до самого конца впечатление, что в нем удивительно сочетаются противоположные художественные начала – эпическая объективизация изображаемого и поэтическая (лирическая) по своему происхождению субъективность. Отсюда частые сравнения романа с поэмами и поэтическими сборниками автора, о чем подробнее будет сказано ниже. При этом критика не раз обращала внимание на особую многозначность сквозных поэтических лейтмотивов в произведениях Пастернака. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить, например, приоду, функции и контекстуальные связи мотивов «бури» или «свечи» в «Докторе Живаго» и в лирике поэта, а также обратить внимание на поэтический прием «кольцевого» построения композиции романа. И в начале романа, и в конце его центральным является эпизод похорон: в конце хоронят самого Живаго, в начале – его мать, но начальный эпизод строится таким образом, что может быть воспринят как символический прообраз похорон героя в конце: «Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» Им отвечали: «Живаго». «Вот оно что. Тогда понятно». – «Да не его. Ее». – «Все равно. Царствие небесное...».

Но прежде всего лиризм проявляется в моноцентрическом построении сюжета, где повествование концентрируется вокруг фигуры главного героя, во многих отношениях близкого к автору. Моноцентризм подчеркивается стремлением Пастернака к «панорамному» изображению исторических событий или включению в повествование частных эпизодов, не связанных прямо с историей Юрия Живаго, делающему все эти отделенные от героя субъективные сферы, действующие лица и сюжетные события вспомогательными по отношению к нему, составляя то контрастный, то проясняющий, то оттеняющий его фон. Сюжетное главенство героя остается не поколебленным от начала до конца, в результате оно оказывается сродни центральному положению

нию лирического субъекта в стихотворных композициях. Существенно и то, что в романе важную роль играет дневник главного героя, где на первый план выдвинуты его личные переживания и размышления, прямо открытые читателю. Удельный вес дневника в повествовании «Доктора Живаго» – примерно третья часть от всего текста романа. Дневник героя имеет особое значение для понимания смысла романа как целого. По наблюдениям Е. Фарыно, реальность дневниковых записей Юрия Живаго есть «выявленный смысл пережитой реальности»⁷²³. Здесь особенно важна соотнесенность «внутреннего» времени записей (ведущихся на протяжении зимы, но включающих воспоминание о предшествующих весне и лете) с универсальным космическим циклом: «Записанный доктором годовой цикл, – заключает Фарыно, – призван выражать открывающиеся ему тайны бытия». Восприятие и самосознание героя становятся призмой, сквозь которую так или иначе пропускается сюжетный материал. Повествование «в третьем лице» многократно переводится во внутренний кругозор Юрия Живаго: в таких эпизодах пространственная и временная организация изображения, по существу, совпадают с его точкой зрения, что равносильно его самораскрытию. Другими словами, весь изображаемый автором мир показан так, как он воспринят, пережит и осмыслен героем. Данный вид повествования доминирует во всем романе, но возрастает во второй его половине, в частях десятой–семнадцатой.

С одной стороны, все это способствует подлинно эпической структуре центрального образа, но с другой – главный герой четко отделен от присутствующего в тексте образа автора, а сюжетный материал, переведенный в субъективный кругозор героя, совмещается с принципом авторской «внезаходимости», с «избытком» авторского понимания, с «завершающей» ролью автора (термины М.М. Бахтина).

Однако авторская позиция в романе выписана довольно четко и располагает широкой опорой. Наряду с многочисленными эпизодами, где повествование сориентировано на «внутреннюю» точку зрения Живаго, в сюжет включены не менее многочисленные эпизоды, сориентированные на точки зрения других персонажей (Тони, Лары, Дудорова, Гордона и др.). Есть в нем немало и таких фрагментов, где повествование ведется с позиции объективного внешнего наблюдения или с позиции безличного авторского «всезнания» (так описываются исторические события). Главный герой включен в различные оппозиции с другими персонажами и проведен через сюжетные ситуации, которые дают материал, позволяющий читателю оценивать его «со стороны». Некоторые оценки, данные с такой «сторонней» позиции, прямо введены внутрь повествования. Примером может служить резкое осуждение Юрия Живаго его старыми друзьями Гордоном и Дудоровым в 7-й главе 15-й части: точка зрения персонажей здесь как бы

предвосхищает (или дублирует) естественную читательскую реакцию. Подобное дублирование (предвосхищение) в «Докторе Живаго» охватывает практически все пространство романа. Речь героя на всем его протяжении по своим лексическим, стилистическим и структурно-семантическим признакам неотличима от монологической речи автора, а оба этих речевых слоя практически неотличимы от использованных в романе объективно-повествовательных стилей. В итоге все эти как будто бы разные субъектные сферы фактически сливаются: по наблюдениям Л. Ржевского, «черты авторского образа и прежде всего его языковые черты (...) повторяются в речевой сфере героя, они как бы переключаются к нему от автора»⁷²⁴. В итоге получается, что автор и герой на протяжении повествования многократно меняются местами. Эта особенность романа способна свести на нет авторскую «внезаходимость», которая, предполагая вживание в героя, не до пускает в то же время слияния автора с ним.

Другие точки зрения, имеющие место в романе, что подчеркивает его эпическую составляющую, иногда несут в себе и осуждение героя или по крайней мере ставят под сомнение ценность каких-то свойств его личности. Но такие точки зрения чаще всего сами «охвачены» оценкой героя и превращены в ее объект. Так происходит, например, с оценками, исходящими от Дудорова и Гордона: «Гордон и Дудоров расшибались проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича. Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений».

На фоне этой «встречной» оценки теряют силу обвинения в черствости, эгоизме, безответственности и в «неоправданном высокомерии», которые адресуют Юрию Живаго его старые друзья. Их критические выпады обесцениваются лишь потому, что автор-повествователь активно поддерживает «встречную» оценку, исходящую от героя: «Гордон и Дудоров не знали, что (...) упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать...». Далее повествователь говорит о «подражательности прописных чувств», «избитости» стереотипных рассуждений, наконец, о том, что «несвободный человек всегда идеализирует свою неволю», и т. п. Принцип нейтрализации негативных оценок героя, служащий опорой для идущей извне авторской идеализации героя, действует у Пастернака практически повсеместно. Он дает о себе знать даже на том композиционно-смысловом уровне, где герою вполне серьезно противопоставлен его главный нравственный антипод Антипов-Стрельников. Однако при всей очевидности некоторых нравственных преимуществ любого из антиподов героя они не становятся его полноценными оппонентами. Этому препятствуют их столь же очевидная ограниченность и обреченность: утратившего свои иллюзии Стрельникова, прошедшего избранный им путь до его логического конца,

ожидает неизбежное душевное очерствение, полная безысходность и самоуничтожение.

Главный герой романа настолько идеален, что даже создается впечатление, что вполне объективные сюжетные обстоятельства «подыгрывают» ему, позволяя сохранять такой ценностный «ранг», по отношению к которому уже не может быть никакой «вышестоящей» инстанции. Это и создает зач астую у читателя невыгодное впечатление о главном герое романа. Так, захваченный партизанами, Живаго избавлен и от жестокого объяснения с Тоней, разрушающего жизнь его семьи, и от мучительного разрыва с Ларой, который стал бы неизбежным, если бы семья все же сохранилась. Избавлен герой и от проявлений слабых характерности, которые неизбежно сопутствовали бы его колебаниям, если бы они оказались длительными. Такой поворот сюжета надежнее всего исключает позицию суда над героем.

Пастернаком разработана масса приёмов, посредством которых понимание героя, идущее изнутри, ограждается от любой исправляющей его оценки извне. Чтобы выявить эти приемы, необходимо понять главное: герой в романе увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным. Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. И это главная предпосылка к тому, чтобы отождествлять автора и героя. Конечно, при желании можно найти в романе все основания для иного отношения, но куда интереснее и поучительнее поддаться обаянию героя и слиться с ним, проживая в воображении интересную и значительную жизнь. И сделать это проще, потому что автор романа, стоящий между героем и читателем, нечто подобное уже сделал. Не случайно мысль о тождественности героя и реального автора повторялась многими критиками, писавшими о «Докторе Живаго», став «общим местом» в критической литературе о Пастернаке. Однако не все представляется бесспорным. Чаще всего это тождество объясняли лирической природой его центрального образа, да и самого романа в целом. Иначе говоря, Живаго рассматривается как лирический герой автора, а тождество автора и героя было охарактеризовано как лирика «в третьем лице».

В «Докторе Живаго» действительно есть такие моменты, когда положение героя в повествовании близко к важнейшим «категориальным» характеристикам лирического героя. В подобных ситуациях переживания Юрия Живаго приобретают чисто лирическую абстрактность, в которой отражается принадлежность героя к определённой среде, профессии, культуре. Но главной тенденцией в романе является все же стремление автора наделять героя интересным характером и выразительной, впечатляюще значительной сюжетной историей (как бы ни преподносилась эта история композиционно). Это авторское стремление расходится с творческой установкой, порождающей лирического героя. Как бы далеко ни заходи-

ла конкретизация и объективация в лирике, она не направлена на создание характера лирического субъекта и целостной его истории⁷²⁶. И в то же время воссозданные в романе характеры и истории не носят «полноценный» эпический характер. Как отмечает В. Маркович, проблема заключается в том, что отсутствие (или условный характер) авторской «внезаходимости» требует в данном случае объяснения, лежащего за пределами оппозиции «лирика – эпос»: «Представляется, что речь должна идти, скорее, о признаках того особого типа художественного мышления, который М.М. Бахтин определял как автобиографический». С этим выводом можно вполне согласиться, ибо в романе «Доктор Живаго» обнаруживаются характернейшие признаки именно автобиографического взаимоотношения героя и автора: автор здесь предельно близок к герою, и «они как бы могут обменяться местами», при том что в отличие и от эпоса, и от лирики, «активность автора здесь наименее преобразующая, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя».

Показательно, что мысль об автобиографической природе центральных образов «Доктора Живаго» приобрела популярность еще в современной роману критике, причем степень ее распространенности несколько не уступала популярности идеи о лиричности романа и его главного героя. Легко уживалась она и с мыслью об обобщенности и типичности героя. Отсюда – ее устойчивость. Напомним мысль, высказанную в статье о «Докторе Живаго» Д.С. Лихачевым: «Перед нами род автобиографии. (...) Живаго – выразитель сокровенного Пастернака». Отмечая, что в истории явно автобиографического героя «удивительным образом отсутствуют факты, совпадающие с реальной жизнью автора», Д.С. Лихачев делает акцент на задаче самораскрытия: «Он (Пастернак – А.Ф.) придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть свою внутреннюю жизнь...»⁷²⁹, – и далее говорит о том высоком трагико-героическом содержании, которое осталось скрытым в глубине реальной биографии автора романа, не получив в ней осязаемого воплощения.

Иной взгляд на творческий метод писателя представил В.Н. Альфонсов. Для него «субъективно-биографический реализм» автора «Доктора Живаго» – это прежде всего способ поэтического познания объективного мира: «Пастернаку был важен принцип Лермонтова – переживание мира через собственную жизнь». Показательно, что и сам Пастернак связывал происхождение характерной для его романа автобиографической модели творчества именно с опытом Лермонтова.

«Субъективно-биографическая» модель творчества в «Докторе Живаго» была замечена еще задолго до его публикации. Уже первые слушатели и читатели, знакомившиеся с рукописью неопубликованного романа, почувствовали, что автор отождествляет себя с героем (достаточно вспомнить из-

вестные отзывы К.И. Чуковского и К.А. Федина). Позднее, после выхода романа в свет, мысль об этом повторялась довольно часто, указывались и разные причины такого отождествления.

Тезис критика можно расширить. Есть основания предполагать, что, отождествляя себя с героем, наделенным некими идеальными чертами, характером, возможностями и живущим другой, более богатой и достойной жизнью, Пастернак внутренне освобождался не только от того, что считал нравственно постыдным, но и вообще от всего, что его так или иначе тяготило, что могло с какой бы то ни было точки зрения восприниматься как ущербность. Сделав Живаго одновременно гениальным поэтом, гениальным учёным (естественником, историком, философом) и, наконец, гениальным врачом-диагностом, Пастернак придал ему почти ренессансную многосторонность. Им представлен человек с жизненным опытом, которого сам поэт был лишен. Живаго прошел Первую мировую и Гражданскую войны, выдержал тяготы и ужасы жизни в таежном партизанском лагере, а потом долгие скитания по огромным пространствам разрушенной физически и метафизически страны. Причастность героя к этой жестокой борьбе тоже важна для взаимоотношения «герой–автор». И если иметь в виду, что все преимущества героя перед автором созданы собственными усилиями автора, то общая направленность этих усилий ясна: автор получает возможность психологически прожить в созданном им художественном пространстве не только более достойную, но и более богатую, более естественную и разнообразную, при всем ее трагизме, жизнь (к тому же трагизм и здесь входит в авторское представление о достойной судьбе поэта в чуждом ему обществе). Это иллюзорное, терапевтическое по своей функции осуществление авторской мечты в романе Пастернака выражается довольно очевидно.

Лирическое и этическое в романе. В «Докторе Живаго» получило новое творческое и автобиографическое звучание соотношение лирического и эпического: роман заканчивается своеобразным стихотворным сборником, в который вошли лучшие лирические стихи Пастернака, «подаренные» им Юрию Живаго. Эти 25 стихотворений воспринимаются, как органическая часть романа. Они предстают как творческое преображение и переосмысление прозаической реальности, а проза, в свою очередь, – как комментарий к стихам.

Некоторые стихи непосредственно связаны с сюжетом прозаической части романа («Весенняя распутица», «Объяснение», «Осень», «Разлука», «Свидание»). История создания других дана в самом тексте романа («Зимняя ночь» («Мело, мело по все земле...»)). Особый ряд – стихотворения, вводящие культурно-исторические и христианские образы, углубляющие философскую составляющую романа: «Гамлет», «На Страстной», «Август», «Рожде-

стенская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина», «Гефсиманский сад». Сам автор придавал особое значение стихотворению «Гамлет» (1946):

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислоняясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

В цикле стихов Юрия Живаго оно стоит на первом месте. Но ему могла бы быть отведена и роль поэтического зачина ко всему произведению. На одном из чтений романа в апреле 1947 г. Пастернак сказал, что проза для него является «формой развернутого театра в слове». Творчество требовало от него выхода на сцену, субъективно это усиливалось параллельной работой над переводом гетевского «Фауста» и пьесами Шекспира. Создавая синтетический, как было показано, роман, он «помещал» себя и своего главного героя в центр драматической коллизии истории и искусства, и в этом пафос стихотворения «Гамлет».

В соотношении повествовательной части романа с поэтической кроется еще один ключ к пониманию особенностей творческого метода Пастернака. Неоднократные сюжетные совпадения стихов и прозы романа приводят к мысли о том, что художник использовал некий сюжетный инвариант, допускающий принципиально различные структурные оформления – от «линейного» сюжетного повествования в прозе до «точечного» в лирическом стихотворении (термины Ю.М. Лотмана). Иными словами, этот единый сюжетный инвариант реализуется в романе в виде различных жанровых «версий», иногда явно, иногда лишь опосредованно связанных между собой. Так, например, не вызывает сомнения связь стихотворения «Осень» из сборника Юрия Живаго с повествовательным сюжетом романа: в нём поэтически переосмыслен эпизод из части 14 романа («Опять в Варыкине»), когда Юрий и Лара оказываются на лесной даче после отъезда семьи Живаго в Москву.

Сходство сюжетных ситуаций не нуждается в комментарии. Совпадает и хронотоп, и характеристика мироощущения героев. Ср.: «Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула». (...) «Было три часа ночи, когда Юрий Андреевич поднял глаза от стола и бумаги» – «Мы сядем в час и встанем в третьем, Я с книгою, ты с вышиваньем...». Но соотнесение лирического и повествовательного сюжетов, важное при установлении «общего ряда» сюжетных версий единого инварианта, показывает и то, что при всем сходстве сюжетных ситуаций неверно говорить, что стихотворение «Осень» дублирует сюжетную линию «Доктора Живаго».

Семантическая композиция лирического стихотворения выглядит иначе, чем «линейный» повествовательный сюжет. В данном случае инвариант сюжета реализуется в различных жанрах – это способ многообразно трансформировать одну и ту же ситуацию, выявить в ней скрытые семантические возможности, включить ее в различные «сцепления смыслов». Проиллюстрируем это положение и другими показательными примерами. В прозе читаем: «Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое лёгкое... Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя». А вот как звучит этот мотив в стихах Живаго: Она волной судьбы со дна Была к нему прибита. («Разлука»)

«Он вошёл в комнату, которую Лара убрала утром... и в которой всё наново было разворочено спешным отъездом. Когда увидел разрытую и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи... заплакал по-детски легко и горько». А в стихах:

И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Всё выворотила вверх дном
Из ящиков комода...

Внезапно видит всю её
И плачет втихомолку...
(«Разлука»)

Нет необходимости и далее останавливаться на соотношении стихов и прозы романа. Связь их самоочевидна, да и проблема эта в исследовательской и критической литературе разработана довольно подробно. Рассмотрим проблему реализации инвариантных сюжетных мотивов романа с привлечением более широкого контекста произведений Пастернака. Именно такой взгляд на эту проблему, то есть через призму всего творчества поэта, представляется актуальным и сегодня.

Некоторый опыт накоплен и в этом направлении. Одной из первых на эту проблему обратила внимание Д. Магомедова. В ее статье соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака дается на основе стихов и прозы романа, но с привлечением других поэтических и прозаических текстов писателя. Исследовательница приходит к выводу, что «проблема соотношения повествовательного и лирического сюжета у Пастернака вырастает в одну из центральных проблем его поэтики: проблему жанрового и родового преобразования единых сюжетных инвариантов, проблему множественной трансформации исходных внетекстовых событий и ситуаций».

Справедливость вывода не вызывает сомнений, но сферу применения данных положений необходимо расширить, то есть рассматривать не только соотношения «лирика–эпос», но и «лирика–лирика», «эпос–эпос» и т.д. Более того, сосуществование различных «версий» одного сюжетного инварианта необходимо учитывать при изучении творческой истории любого пастернаковского текста. При этом «точечный» сюжет лирического стихотворения, воспроизводящего один фрагмент события, может оказаться связующим зве-

ном между двумя на первый взгляд никак не соотносимыми друг с другом произведениями.

Последние годы жизни. «Когда разгуляется». Разговор о последнем этапе творческого пути Бориса Пастернака хотелось бы начать с упоминания известной мысли Ю. Тынянова о том, что изучение творчества Пушкина долго подменялось изучением его дуэли. Именно поэтому мы не станем излагать или интерпретировать факты из биографии Пастернака, связанные с присуждением ему Нобелевской премии, которые довольно подробно изложены в многочисленных публикациях мемуарного и научно-исследовательского характера, в главах целого ряда учебников по истории литературы XX века. Актуализируем же наше внимание на *творческой* составляющей последних лет жизни поэта.

Последний период жизни поэта был особенным с точки зрения творческой активности. Это были годы окончательной доработки романа «Доктор Живаго» и борьбы за его выход в печать, тяжб с советской бюрократической и идеологической машиной, творческих взлетов и разочарований. Пастернак всё чаще высказывался по поводу «нелюбви к стихам». Связано это было прежде всего с положением поэта в советском обществе: искусство по-прежнему заставляли служить коммунистической идеологии, гениев «назначали», а читателей учили, как надо «понимать» литературу. Принимать какое-либо участие в маскараде послесталинской оттепели поэт отказался. Его помыслы были нацелены в будущее, которому, в силу его удалённости, а следовательно, объективности, предначертано очистить зёрна от плевел.

Книга стихов «Когда разгуляется» завершает творчество Пастернака. Уже в ноябре 1957 г. в основном определился порядок расположения стихотворений, однако работа над ней продолжалась практически до самой смерти поэта. И в 1958, и в 1959 гг. он тщательно редактировал ее и вносил дополнения; в итоге в нее вошли стихи 1956–1959 гг. Следует отметить блестящую композиционную организацию и тематическое единство книги, основанные на единстве поэтического мира и художественной системы поэта. Все это прямые свидетельства того, что поэт рассматривал книгу как самостоятельный организм.

В стихах последнего периода отразилось общение с театральной интеллигенцией. Так, уже цитированное выше стихотворение «Вакханалия» стало символом радостей и печалей последнего времени. В нем на фоне огней ночного города и освещенного театрального подъезда даны образы старой (возможно, еще дореволюционной, оставшейся только в воспоминаниях) и новой, еще не понятой, но принимаемой России эпохи послесталинской «оттепели». Сам Пастернак отмечал, что в нем передано пограничное, порубежное состояние человека и общества, симбиоз комедии и трагедии,

разворачивающийся на интертекстуальном фоне шиллеровской драмы: «Мне хотелось стянуть это разрозненное и многоразличное воедино и написать обо всем этом сразу в одной, охватывающей эти темы компоновке. Я это задумал под знаком вакханалии в античном смысле, то есть в виде вольности и разгула того характера, который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии, лирике и лучшей и доброй доле ее общей культуры...

А на улице вьюга

Все смешала в одно,

И пробиться друг к другу

Никому не дано. (...)

И великой эпохи

След на каждом шагу –

В толчее, в суматохе,

В метках шин на снегу. (...)

И в значеньи двояком

Жизни, бледной на взгляд,

Но великой под знаком

Понесенных утрат.

Новое понимание смысла жизни и своего предназначения рождало у поэта желание новой большой работы. Появлялись новые замыслы, художественные идеи. Одной из попыток их реализации в этот период была работа над пьесой «Слепая красавица». Ощущая себя в крепостной зависимости от государства, уничтожающего творческие потенции, лишаящего возможности работать и стремящегося закабалить духовно, Пастернак решил посвятить пьесу судьбе талантливого крепостного актера и драматурга, который в своем стремлении к художественной самостоятельности столкнулся с унижительным ограничением своего рабского положения. Знаковость символизма в сюжете налицо. Детально были проработаны все части пьесы. Однако замыслу не суждено было сбыться.

Травля, обрушившаяся на Пастернака в связи с присуждением ему Нобелевской премии, шантаж властей, принудивший к отказу от нее, окончательно подорвали здоровье поэта. В книгу «Когда разгуляется» вошло стихотворение «Нобелевская премия» (1959), отразившее самый мрачный период в его жизни:

Я пропал, как зверь в загоне.

Где-то люди, воля, свет,

А за мною шум погони.

Мне наружу ходу нет. (...)

Что же сделал я за пакость,

Я, убийца и злодей?

Я весь мир заставил плакать

Над красой земли моей.

30 мая 1960 г. Борис Леонидович Пастернак скончался. В письме Жаклин де Пруаяр от 28 ноября 1958 г. он так передал образ жизни, а точнее, удел существования, на который его обрекла «толпа», а ведь он ещё с юношеских лет считал себя не иначе как близнецом, делящимся бессмертием, по отношению к этой толпе: «Тёмные дни и ещё более тёмные вечера времен античности или Ветхого Завета, возбужденная чернь, пьяные крики, ругательства и проклятия на дорогах и возле кабака, которые доносились до меня во время вечерних прогулок; я не отвечал на эти крики и не шел в ту сторону, но и не поворачивал назад, а продолжал прогулку. Но меня все здесь знают, мне нечего бояться». Поэт, его творческий подвиг действительно бессмертен, но неотступно следует за ним и противостоящая ему «толпа». Однако верой в торжество

любви и добра продиктована тяга к творчеству, ей пронизаны и все произведения поэта, в том числе уже цитированная выше «Нобелевская премия»:

Но и так, почти у гроба,

Силу подлости и злобы

Верю я, придет пора,

Одолеет дух добра.

Таким был один из последних аккордов пастернаковской музыки, с которого началась дорога в вечность.

Вопросы и задания:

1. Тема любви в поэзии Б. Пастернака.
2. Отражение природы в стихах Б. Пастернака.
3. Раскрытие многообразия характера человека в поэзии Б. Пастернака.
4. Идеино-тематическое и художественное своеобразие книги Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»:
5. Концепция бессмертия души и бесконечности бытия в поэзии Б. Пастернака.
6. Вечность и повседневность в поэзии Б. Пастернака.
7. Трансформация пушкинских мотивов в творчестве Б. Пастернака.
8. Многоликость образа России в творчестве Б. Пастернака.
9. Основные темы романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».
10. Образ Юрия Живаго (роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»).
11. Проблематика романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».
12. Тема интеллигенции в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».
13. Художественные особенности романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».
14. Б. Пастернак – лауреат Нобелевской премии.

Литература

1. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990.
2. Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. – Смоленск, 1993.
3. Вильмонт Н.В. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. – М., 1989.
4. Гладков А. Встречи с Пастернаком. – М., 2002.
5. Иванова Н. Борис Пастернак: участь и предназначение. Биографическое эссе. – СПб., 2000.
6. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». – Ann Arbor, 1984.
7. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – М., 1997.
8. Пастернаковские чтения: Вып. 1. – М., 1992; Вып. 2. – М., 1998; Вып. 3. – М., 2002.
9. Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». – М., 1996.

10. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990.
11. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – СПб., 2003.

Лекция 15
АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ ПЛАТОНОВ
(1899–1951)

План:

1. Ранняя проза (1918–1926).
2. От технической фантастики – к социальным аспектам.
3. Сатира. «Город Градов».
4. Рассказ «Усомнившийся Макар» .
5. «Чевенгур». Историко-географические реалии романа.
6. Повесть «Котлован».
7. Поездка в Среднюю Азию.
– «Такыр»;
– повесть-мистерия «Джан».
8. Рассказы о войне. «Возвращение».

На литературном небосклоне России XX века Андрей Платонович Платонов (Климентов) – самая загадочная звезда. Мерцающий свет его творчества, наверное, не метафора, а самая суть его стиля, в определении котор ого и по сей день много неясного, так что литературоведы порой прибегают к таким отнюдь не литературоведческим понятиям, как «дискретность», «пульсация». Очевидны неизменность творческого и, прежде всего, этического пафоса Платонова и в то же время непохожесть одного произведения на другое. И это – в течение короткого, особенно для прозаика, жизненного и творческо-

го пути⁷⁸⁴. А. Платонов обладал тем редким художественным талантом, творившим на грани галлюцинации, который выпадал на долю далеко не всех литераторов.

Платонов родился в Ямской слободе (пригороде) г. Воронеж в семье слесаря паровозоремонтных мастерских. «У нас семья была одно время в 10 человек, а я – старший сын – один работник, кроме отца. Отец же, слесарь, не мог кормить такую орду» ⁷⁸⁵. В постоянном единоборстве с тяготами жизни крепчал характер, а главное, сохранялось чувство связи с народными низами, которое дало право определять Платонова как писателя «из народа *не вышедшего*». Он вырос, говоря словами героя одного из его рассказов, на «улице, где кончался город и начиналось поле» (запомним этот факт, многое объясняющий в творчестве Платонова). С 15 лет работал помощником машиниста, что предопределило мотивы многих его произведений и сблизило с новой жизнью: «Фраза о том, что революция – паровоз истории, превратилась во мне в странное и хорошее чувство: вспоминая ее, я очень усердно работал на паровозе» (из письма 1922 года). Будущий писатель учился на электротехническом отделении Воронежского железнодорожного техникума, потом работал мелиоратором («Построил 800 плотин и 3 электростанции», – писал он Воронскому 27 июля 1926 года). Платонов увлекался электротехникой, был автором нескольких изобретений; он писал жене: «Страсть к научной истине не только не умерла во мне, а усилилась за счет художественного содержания». Призвание к литературному труду у Платонова было даром природы, а не формировалось условиями интеллигентской среды, как это обычно бывает. В этом плане судьба «сына слесаря» была сходна с судьбой «внука красильщика» Максима Горького, правда, куда менее счастливой в житейском смысле. Поражает парадокс финалов: Горький уходил «в люди» в царской России, Платонов как писатель родился после революции, казалось бы, открывшей дорогу миллионам людей благодаря их «низкому» социальному происхождению. Но автор «Чевенгура» и «Котлована», потерявший из-за интриг власти сына, в отличие от Горького, так и не увидел своих лучших произведений опубликованными и, больной туберкулезом, умер, задавленный нищетой, непониманием и враждебностью.

Ранняя проза (1918–1926). Ещё будучи студентом, Платонов стал заниматься журналистикой. С 1919 г. (по другим источникам – с 1918) он сотрудничал в воронежской прессе, но тогда же стал публиковаться и в центральных изданиях. В его журналистском послужном списке журналы «Кузница», «Красная нива», «Пламя».

Заметки, корреспонденции, очерки чередовались со стихами и рассказами; впрочем, и в статьях он оставался поэтом: «Революция только началась, только встала на ноги. Она стала душой человечества, восставшей на все призраки, обманы, на всех богов и царей» («Над мертвой бездной»).

Или: «Мы истощены, мы устали, – но зато жива, бодра и живородна революция – смысл и цель нашей жизни... Под уничтожающими ударами революции дрожат и рушатся стены врага, открываются просторы воли и жизни» («Красные вожди»). Начинаящий писатель был уверен, что, когда кончится политическая и экономическая борьба с буржуазией, начнётся борьба за господство нашего духа, нашей культуры, ясного солнца нашего существования. «Та победа будет концом наших страданий, крест борьбы будет вынесен на самую высокую гору земли», – писал он в очерке «Луначарский».

Из потока мажорно-революционных статей Платонова выделяются те, что отмечены искренностью, юношеской верой в будущее: «В этот день весны преображённого мира, день утверждения всечеловеческой радости, день веры в преображающую пламенную силу человека – выше стоит над нами старое солнце, дальше открыта светлая бесконечность и быстрее мчится в синюю бездну новый огненный мир, пущенный смелой рукой» («Преображение»). Однако открытый пафос революции, который Платонов разделял со многими собратьями по перу, не стал доминантой его творчества, хотя сам писатель искренне на это надеялся. Даже в оправдание «Чевенгура» он с некоторой растерянностью писал Горькому в августе 1929 года: «Говорят, что революция в романе изображена неправильно, что все произведение поймут даже как контрреволюционное. Я же работал совсем с другими чувствами и теперь не знаю, что делать».

Принцип стиля раннего Платонова определяют как принцип «взаимопревращаемости полярностей, определённым образом выстраивающий форму» (В. Эйдинова). В ранних, нередко набросочных произведениях Платонова обнаруживаются истоки его зрелой прозы – её идейных мотивов и поэтики. Уже в них начинают складываться основы художественного видения Платонова, стремившегося многосторонне осмысливать жизнь. «Литературная личность» художника отнюдь не всегда заявляет о себе с первых шагов так явно, как заявил о себе Платонов.

От технической фантастики – к социальным аспектам. С 1927 г. начался второй, наиболее интересный и плодотворный период творчества А. Платонова, продлившийся почти до середины 1930-х гг. В 1926 г. семья Платоновых переехала в Москву. Какое-то время писатель еще продолжал работать в Наркомате земледелия, выезжая в длительные командировки в подотделы мелиорации – Тамбовскую, Воронежскую области; но потом он стал профессиональным литератором. Писательская его судьба складывалась трудно. «Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно опошлять! А если бы я давал в сочинениях действительную кровь своего мозга, их бы не стали печатать», – писал он жене в 1926 г., имея в виду трудности взаимоотношений и с цен-

зурой, и с читателем. В эти годы им были созданы такие известные тогдашним читателям произведения, как «Город Градов», «Усомнившийся Макар», «Впрок», а также «возвращенные» только после перестройки – «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море», «Джан», пьесы «14 красных избушек» и «Шарманка».

Повесть «Епифанские шлюзы» (1927), поставившая проблему науки и техники на историческом материале, завершила первый этап творчества Платонова. И это время – начало «нового» Платонова – мастера социально-философской прозы. Идею Петра – «Реки Империи нашей в одно водяное тело сплотить» – пытаются претворить в жизнь братья-англичане Вильям и Бертран Перри. Практичный, думающий о зарплате Вильям выигрывает, а Бертран, одержимый идеей преобразования «дикой и таинственной страны», погибает. Почему? Виной тому утопичность проекта. «Петр снимает со счетов реальную действительность, ее веками складывающиеся природные и человеческие формы». На планшетах в Санкт-Петербурге было ясно и сподручно, а в реальности Бертран «ужаснулся идее Петра: так велика оказалась земля, так знаменита обширная природа, сквозь которую надо устроить водяной ход кораблям. Платонов так прокомментировал петровскую «работу о Волго-Донском канале»: «Петр казнит строителя шлюзов Перри в пыточной камере... Шлюзы не действовали. Народ не шёл на работы или бежал в скиты. (...) Петербургские прожекты не посчитались с местными натуральными обстоятельствами».

Можно согласиться с Васильевым, писавшим, что Платонова беспокоил разрыв между народными представлениями о счастье и реальным воплощением петровских идей, поспешное привнесение в русскую жизнь европейских начал, нарушение органической преемственности в развитии, забвение законов природы и чувства прошлого⁷⁹¹. Жестокость Петра у Платонова проявлялась в таком страшном маскараде, как погребальное одеяние инженеров-корабельщиков. Неудача – и сразу казнь. Читатели повести ощущали, что Платонов пророчески проецирует историю на реальность советскую, хотя писатель в 1929 г. оправдывался (вынужденно) на страницах «Литературной газеты»: «Аналогии между Петровской эпохой и нашим временем я не проводил нигде» («Против халтурных судей. Ответ В. Стрельниковой»). И тем не менее повесть воспринимается как приговор другим, современным проектам грандиозных преобразований природы. Современность XX века стала предметом художественного изображения в повестях Платонова «Ямская слобода» (1927), «Сокровенный человек» (1928). Образы Филата и Фомы Пухова, стоящие в центре произведений, раскрывают разные грани народного характера: бессознательность существования и духовный максимализм, не сочетающийся с чувством реальности. Это были пока отдаленные подступы к темам «Чевенгура» и «Котлована», но без характерного для них гротеска.

Сатира. «Город Градов». Платонов полагал, что сатире часто приходится разрушать то, что построил пафос, которого в обществе и прежде всего на страницах прессы было в избытке. В его сатирической повести «Город Градов» (1928) предметом авторского осмеяния стало доведенное до полного абсурда бюрократическое сознание. Переехав в провинцию (а в городе Градове отчасти узнавали Тамбов), московский чиновник Иван Федорович Шмаков тайно трудится над теорией бюрократизма, названной им «Записки государственного человека». В них искажается дорогая писателю мысль о «гуманизации» как принципе отношений человека и природы. В статье «Против халтурных судей» писатель подчеркнул: «Корни градовского бюрократизма у меня показаны».

В лице Шмакова, отмеченного высоким начальством за «бюрократический инстинкт», назначенного в губернское земельное управление заведующим одним из подотделов, перед читателем предстает фанатик и поэт бюрократизма. Он наслаждается запоминанием «форм учета учетной работы», графами и терминами бюрократического языка. В неуклонном следовании законам бюрократической иерархии он проявляет «повиновение радостное, как наслаждение». Последнее сравнение подходит и к описанию такого священнодействия героя, как отработка собственной подписи для будущих бумаг. Шмаков – вдохновенный сочинитель воинствующих афоризмов в защиту бюрократии: «волокита есть умственное, коллективное вырабатывание социальной истины, а не порок». Или: «канцелярская бумага – символ жизни, но она и тень истины, а не хамская выдумка чиновника». Для полноты характеристики Платонов дает и такую деталь: «Отношений к людям, кроме служебных, он (Шмаков) не знал». У него, естественно, нет ни любимой женщины, ни семьи. Такая заостренность ситуации выявляет типическую суть характера героя, ибо напрашивается мысль, что бюрократ по натуре не может быть настоящим любовником или семьянином.

Следуя традициям автора «Города Глупова», Платонов гиперболически раскрывает суть неумного бюрократического прожектерства (сатирическому отрицанию здесь подверглись, как уже было отмечено Л. Шубиным, В. Чалмаевым и др., и юношеские идеи самого Платонова). Стремясь учредить «судебную власть» над природой, Шмаков в своих «Записках государственного человека» излагает суть своего проекта: «...Лучше спустить все океаны и реки в подземные недра, чтобы была сухая территория». Это особенно впечатляет потому, что один из его предшественников, напротив, хотел превратить сухую территорию губернии в море, а хлебопашцев – в рыбаков. Такая яркая антитеза придает сатирическому образу художественную законченность. Речь Шмакова стилизована под вдохновенную речь пиита: «Воду будут сосать из глубины насосы, облака исчезнут, а в небе станет вечно

гореть солнце, как видимый административный центр». Но повесть Платонова – не повторение «глуповской» ситуации, художник провидчески, быть может, бессознательно для самого себя, схватывает суть происходящих в обществе процессов – построение казарменного социализма. «И как идеал зиждется перед моим истомленным взором то общество, где деловая официальная бумага проела и проконтролировала людей настолько, что будучи по существу порочными, они стали нравственными», – вдохновенно записывает Шмаков, предвосхищая обвал постановлений партбюро разного ранга, регламентирующих и, как правило, калечащих частную жизнь человека в 1950–1970-е гг.

Рассказ «Усомнившийся Макар». Характерный для сатирического жанра конфликт между авторской позицией и объектом сатирического разоблачения подкреплялся и умонастроением Платонова-публициста. «Город Градов» с его острой и непосредственно выраженной сатирической направленностью в творчестве писателя – скорее, исключение. Платонов говорил: «Я себя не создавал сатириком и не старался им быть...» В дальнейшем в повести «Котлован» Платонов даст резкую гротескную критику бюрократии в образе «максимального класса», далеко опережая выводы современных политологов и социологов, но это будет уже иной художественный мир. Если «Город Градов» был просто «подправлен» цензурой, то *рассказ «Усомнившийся Макар»* (1929) удостоился личного внимания Сталина, якобы начертавшего на страницах «Октября», где был напечатан рассказ, свою резолюцию (впрочем, молва иногда относит эту оценку к повести «Впрок», речь о которой идет ниже). Очевидно, вождь хорошо понял смысл «Усомнившегося Макара» с его обобщённым образом тоталитарной власти – возвысившегося над людьми «научного человека». Платонову прикрепляется ярлык классового врага, тогда как на деле «художника мучила мысль, как бы из идеи развития не выпал реальный человек, а с другой стороны – как бы этого реального человека революция не попыталась исчислить «до конца и не превратила в нечто механическое».

Макар Ганушкин – «нормальный мужик», противостоящий Льву Чумовому, который «руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу». Чтобы выплатить штраф, наложенный на него Чумовым, Макар отправился на промысел в Москву – «в город чудес науки и техники, чтобы добывать себе жизнь под золотыми головами храмов и вождей». Критическим взглядом окидывает он окрестности вдоль полотна железной дороги: «Трава под гнетом человека здесь не росла, а деревья тоже больше мучились...» – и задается вопросом: «Ведь это весьма печально: человек живет и рождает близ себя пустыню! Где ж тут наука и техника?» Постепенно раскрывается зависимость маленького человека от окружающего его властного мира. На стройку он сразу поступить не может, ибо «пришел без всякого та-

лона». «Ты живешь на воле, а стало быть, – никто, – объясняет ему сердобольный стражник – тебе надо в союз рабочих записаться, сквозь классовый надзор пройти». Обуреваемый идеями рационализации (подавать бетон наверх резиновой кишкой), Макар бродит по временным пристанищам, но пока герой доволен советской властью: хотя никто его боли и заботы не понимает, но в одном месте рубль выдали, в другом «гос ударственную» койку предоставили: «Ничего себе власть пока! – оценил Макар. – Только надо, чтобы она не избаловалась, потому что она наша». Ощущая свою причастность к власти, он испытывает «совестливую рабочую тоску» при виде неполадок на стройке. Макар никак не может найти применения своим силам и желаниям.

Трижды в платоновского героя входил страх, и три раза страх изгонялся любопытством. Если бы Макар был умным человеком, иронизирует Платонов, то он не полез бы на ту высоту, но он был отсталым человеком, имея лишь любопытные руки под неощутимой головой. От его прикосновения неизвестное толстое, громадное тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мёртвое.

Специфическая маркированность «верховного» героя – «научный человек», «неподвижно-научный», «образованнейший» (тогда начали выходить огромными тиражами труды Сталина) – не могла не напомнить всезнающего «негорбящегося человека» из *«Повести непогашенной луны» Б. Пильняка*, с которым в этот период у Платонова сложились близкие отношения, даже была написана в соавторстве очерковая повесть «Че-че-о» (1928). Видимо, обсуждались и проблемы власти. Тот, кто у Пильняка проходил только силуэтом, получил развернутую и подробную характеристику с эпитетом-лейтмотивом у Платонова. Политические взгляды Платонова проявились здесь достаточно откровенно и отражали настроения передовых рабочих (вспомним дело Рюмина).

Но сочувствие, и даже любование человеком, попавшим в водоворот времени, сменяется жесткой иронией, когда речь идет о власти предрержащих: «Едущие и пешие стремились вперед, имея научное выражение лиц, чем в корне походили на того великого и мощного человека, которого Макар неприкосновенно созерцал во сне. От наблюдения сплошных научно-грамотных личностей Макару сделалось жутко во внутреннем чувстве». Не осознавая до конца, что происходит, Макар протестует против униженного положения отдельного человека, и его устами у Платонова заговорила трудовая масса – люди, которых приносили в жертву грандиозному строительству во имя будущего, которое было ясно видно только партийной верхушке. В рассказе впервые в советской литературе возникает противопоставление восприемника власти Ленину, который глядел «и вдаль, и вблизи, и в ширку» (и так будет смотреть новый товарищ Макара – Пётр).

Пётр читает работу Ленина в «душевной больнице» (еще одно пророчество писателя о помещаемых в «психушки» диссидентах), и Макар поразается точности оценок: «Наши законы – дерьмо... В наших учреждениях сидят враждебные нам люди, а иные наши товарищи стали сановниками...». Противопоставляются и разные партийные уклоны. На вопрос Петра «Ты видел когда-нибудь коммунистическую партию?» Макар отвечает: «Я в деревне товарища Чумового видел». Фамилия низового партийного вождя окончательно обретает обобщенно- нарицательный смысл: «Чумовых товарищей и здесь находится полное количество, – продолжал Пётр. – А я говорю тебе про чистую партию, у которой четкий взор в точную точку». Вновь возникает тема «научного человека», стоящего «на уклоне», о котором Петр говорит: «Он и партии, и мне не нравится.., а мы таких подобных под уклон спускаем!». В итоге рабочий класс устами Петра заявляет: «У нас ум накопился, дай нам власти над гнетущей писчей стервой».

Волнующий Макара вопрос «Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен?» не остался риторическим и претворился в художественной, хотя и утопической реальности произведения. Благостная (под самый конец – с анархистским акцентом на ликвидации государства) картина венчает этот рассказ, напоминающий по форме сказку, но переходящую в притчу.

Так откликнулся за рубежом Г. Адамович, за двадцать лет существования советской России Платонов – «единственный писатель, задумавшийся над судьбой и обликом человека страдающего, вместо того чтобы воспевать человека торжествующего, притом торжествующего какой бы то ни было ценой...»

Роман «Чевенгур»

Историко-географические реалии романа. К 1929 году Платонов завершает крупнейшее свое произведение – роман «Чевенгур», который после тщетных попыток автора его опубликовать (была напечатана лишь первая часть – «Происхождение мастера») так и остался лежать в архиве писателя до 1988 года. Название романа истолковывается с учетом его составляющих: *чева* – обноски лаптей, *гур* – могила, гробница, склеп, или (со ссылкой на Даля) – шум, громыханье, то есть «кладбище лаптей». Герою романа – Саше Дванову название города напоминает «влекущий гул неизвестной страны». Нечто похожее на звук колокола слышится в его названии В. Чалмаеву, о чем свидетельствует название его статьи – «Затонувший колокол». В любом случае Чевенгур – это символ лапотной страны (Н. Малыгина), дерзнувшей на построение коммунизма. Заключение исследователя не расходится с концепцией Платонова: уже в «Происхождении мастера» сказано, – что мудрый Захар Павлович из всех деревенских вещей особенно любил лапоть и подкову, и встреченный им по пути из опустевшего села лапоть «тоже ожил без людей и

нашел свою судьбу – он дал из себя отросток... и хранил под корешком тень будущего куста». (Оценим символику этого образа при дальнейшем описании гибели Чевенгура).

Есть и другие интерпретации названия, некоторыми оно расшифровывается как аббревиатура – **чрезвычайный, военный, непобедимый, героический, укрепленный район** (О. Алейников), что соответствует не только увлечению аббревиатурами в те годы, но и тому, что в газетах за 1919 год действительно говорилось о «Воронежском укрепленном районе», противостоящем натиску белогвардейских частей.

Перед читателем собирательный образ, не имеющий отношения к конкретному городу или населённому пункту. Это некий уездный город, который «весь в коммунизме, как рыба в озере!». Ироническая вымысленность топонимов удачно сочетается, как отмечалось в критике, с «хронологической алогичностью. Роман хронологически относится к годам революции, но с приметами Гражданской войны 1918–1919 гг. соседствуют реалии НЭПа. В нём звучит и тема массовых выселений крестьян в период раскулачивания: герой романа представил себе «тьму над тундрой, и люди, изгнанные с теплых мест зелёного шара, пришли туда жить». И если учесть ассоциации с современностью написания романа, то справедливо говорить о «трех слоях времени». Реальные черты эпохи в «Чевенгуре» соединились с философскими абстракциями, исследующими возможности построения коммунистического общества, что придаёт сказанному трагикомические черты. Необычность названия романа, множественность его интерпретаций, загадочность изображенной в нем местности и художественного времени не были исключением в общей художественной системе произведения.

Своеобразие композиции и жанра. «Чевенгур» нельзя понять без учёта оригинальности его композиции. Он состоит из трех частей. В первой повести-притче «Происхождение мастера», опубликованной еще в 1929 году, главным героем был народный философ и умелец Захар Павлович, воспитавший приемного сына Александра Дванова. С. Бочаров называет её экспозицией к роману. Ей свойственна реалистическая, достаточно традиционная поэтика. Наибольший интерес современного читателя вызывают две последних части (именно они были впервые опубликованы в 1988 г.). В них заметен переход к новому Платонову, пропускают черты необычного стиля и жанра (хотя и первая часть в этом плане интересна как предпосылка их становления).

Завязка основного – «философского» – сюжета платоновского романа обозначена уже на первых страницах «Происхождения Мастера». Захар Павлович вспоминает о самоубийце с озера Мутево – рыбаке Дмитрие Ивановиче, который многих расспрашивал о смерти и тосковал из-за своего любопытства. «...Втайне он вообще не верил в смерть, главное же он хотел посмо т-

реть, что там есть: может быть гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера». Эта история человека, который бросился с лодки в озеро, св я- зав себе веревкой ноги, чтобы случайно не поплыть, отзывается в финале ро- мана, когда то же влечение к смерти испытает, избрав тот же путь к ней, глав- ный герой романа Александр Дванов. Но пока это рассказ о деревенском умельце Захаре Павловиче, который всё может починить и оборудовать. Оставшись один в деревне (не считая церковного сторожа, который упорно продолжает звонить, думая об обязательном возрождении деревни), Захар Павлович в конце концов уходит, влекомый гудком паровоза (именно тогда он прошёл мимо заброшенной могилы самоубийцы рыбака, вспомнив маленького сироту).

Преданность Захара Павловича своему ремеслу (без работы у него «кровь от рук прилиwała к голове, и он начинал так глубоко думать обо всем на свете, что у него выходил один бред, а в сердце поднимался тоскливый страх») воспринималась автором (и читателем) как основная опора в жизни. Захар Павлович становится рабочим депо, настоящим Мастером. Параллель- но идет короткий рассказ о жизни осиротевшего Саши Дванова в приютив- шей его семье родственников, откуда его из-за надвигающегося голода тоже отправляют побираться в город. Узнав об этом от случайно встретившегося Прошки Дванова, Захар Павлович впервые понял, что человек ценнее маши- ны, даже если это чудо-техника – паровоз. Попросив Прошку привести к нему сироту, Захар Павлович считает его своим приемным сыном, сочувству- ет его духовным метаниям, вступлению в партию, хотя его и смущает то, что «большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместить- ся...». По его мнению, надо, сохранив душу, жить «главной жизнью». «Хоть они и большевики и великомученики своей идеи – напутствовал Сашу Захар Павлович. – Но тебе надо и глядеть...»

Вторая часть – повесть-путешествие. Её содержание предопределено странствиями Саши Дванова. Вначале он прибывает в Новохоперск, но вско- ре отозванный Губкомом, с большим риском для жизни (столкнулись два с о- става) добирается до дома, переносит жесточайший тиф и лишь после этого следует настоящая завязка действия: председатель губисполкома Шумилин «догадался, что, наверное, массы в губернии что-нибудь придумали, может, и социализм уже где-нибудь нечаянно получился, потому что людям некуда деться, как только ложиться вместе от страха бедствия и для усилия нужды». Когда Шумилин сказал секретарю Губкома о своем беспокойстве («По полям и по городу ходят люди, чего-то они думают и хотят, а мы ими руководим из комнаты, не пора ли послать в губернию этичного научного парня»), секретарь вспомнил о Дванове: «Если не умер – пошлю». «Я боюсь, товарищ Дванов, что там коммунизм скорее очутится... Ты бы пошёл, глянул туда», – говорит Саше Шумилин (явная имитация сказочно

го зачина) и рекомендует ему выяснить, нет ли там, в глубинке, «социалистических элементов жизни». Так Саша Дванов, только что вставший после тифа и не имеющий пока других поручений, получил бумагу с разрешением проводить беседы «о зарождающемся социализме среди масс». Вехами повествования-путешествия становятся населенные пункты, через которые проходит Дванов: слобода Петропавловка, села Каверино, под которым его ранили анархисты, и Волошино, где он знакомится со Степаном Копенкиным. Позже на поиски социализма они отправляются уже вдвоем, агитируя тех, кто пока его не построил. Все происходящее автор-повествователь видит глазами героев-путешественников Саши Дванова и Копенкина.

Это – «путешествие с открытым сердцем» (слова, ставшие подзаголовком «Чевенгура»). И, как замечено в критике, сама скорость развития действия непосредственно зависит от передвижения героев, а вместе с ними и автора-повествователя. В композиции этой части важное место отводится посещению деревни Ханские дворики с председательствующим волостным ревкомом Игнатием Мошонковым, он же – Фёдор Достоевский. Колоритны поступки героев и в Биттермановском лесничестве, где Саша Дванов ничтоже сумняшеся отдает приказ о сплошной вырубке леса (впоследствии ему за это досталось от Шумилина) в коммуне Дружба. Вехой путешествия стал и реваповедник Пашинцева, обустроенный им в заброшенном имении, оттуда пошла дорога в слободу Черную Калитву, встретившую героев-коммунистов вооруженным сопротивлением. Узнав об отмене продразверстки, Дванов, оставив Копенкина председателем сельсовета, возвращается в губернский город и убеждается: «У революции стало другое выражение лица» (наступил НЭП).

Третья часть романа – описание самого Чевенгура как результата мифотворчества, обретения коммунизма во плоти. На губернском форуме большевиков объявился Чепурный (по кличке Японец) – предревкома в некоем городе Чевенгуре, который уже якобы «весь в коммунизме». «У нас в Чевенгуре сплошь социализм», – похваляется Чепурный. В начале Дванов посылает туда Копенкина, сам намереваясь продолжить учебу в политехникуме. Читателю открываются все новые и новые подробности жизни Чевенгура, во зникающие в нем коллизии. В письме Копенкина, переданном Дванову посылным, поражала загадочная фраза: «коммунизм и обратно». Если по законам формальной логики две противоположные мысли об одном и том же предмете, взятом в одно и то же время и в одном и том же отношении, не могут быть одновременно истинными, то у Платонова «даже практика не снижает степени неопределенности и подтверждает правоту, кажется, любой теории». Позиция исследователя зиждется на платоновском определении русского как человека двустороннего действия: «Он может жить и так, и об-

ратно и в обоих случаях остается цел». Или: «Мужики думали и так, и иначе». Так появляется определение чевенгуровского коммунизма в романе: коммунизм и/или обратно, по поводу которого Е. Яблоков пишет: «...Получается, что в Чевенгуре существует одновременно и коммунизм, и нечто прямо ему противоположное». «Успех» чевенгурцев рождает у губернских деятелей идею «смерить» чевенгурский коммунизм, снять с него точный чертеж: «Тогда уже будет легко сделать коммунизм по всей шестой части земного круга, раз в Чевенгуре дадут шаблон в руки». Поддавшись уговорам, Саша оказывается в Чевенгуре незадолго до его гибели. Финал романа трагичен: разгромлена чевенгурская коммуна, добровольно ушел из жизни в озеро Мутево Саша Дванов, Прошка по просьбе Захара Павловича ушел на поиски Саши. Открытость финала, характерная и для других произведений Платонова этого периода, зиждется на авторской мысли: «Окончание не в литературе, а в жизни».

Все три части романа органично связаны общей авторской идеей о возможности/невозможности коренных преобразований человеческого бытия. «В каждой части произведения рассматривается свой вариант прекращения дурной бесконечности истории»⁸⁰⁴, – в «Возвращении мастера» благодаря развитию «умной» техники и человеческому мастерству, в главах путешествия утверждается пафос построения нового мира, обнажается его утопико-гротескная изнанка; тем более эта мысль сконцентрирована в третьей части – в описании самого «Чевенгура».

Развитие сюжетных линий в «Чевенгуре» отличается дискретностью, прерывистостью. Так, читатель узнает, что чевенгурские коммунары проводили Прошку Дванова в «остальную страну» на поиски товарищей и единомышленников, но конкретно о путешествии Порфирия в романе не говорится, подробно выписана лишь сцена его возвращения. Но фрагментарный и нечеткий сюжет «Чевенгура» тем не менее раскрывает всю полноту связей между совершенно разными людьми, предстающими в своей разрозненности, противоречивости.

«Стиль, сюжетика, система героев романа «Чевенгур» эпичны в основе своей романной идеи – идеи спасения мира». Вместе с тем «Чевенгур» – произведение по характеру своему не столько эпическое, сколько философское. И не только потому, что в художественном повествовании реализуются (хотя и по-своему) идеи Николая Фёдорова, а герои «Чевенгура» – народные философы, ищущие смысл жизни. Подлинным героем Платонова становится «вещество существования» и метафизические проблемы бытия, что привлекает к его творчеству философов⁸⁰⁶, а не только литературоведов. Но и последние часто делают акцент именно на метафизическом содержании романа. Концепция истории в творчестве А. Платонова рассматривается как одно из важных направлений русской философской мысли XX века, близкое

воззрениям Н. Бердяева в его труде «Смысл истории». Историческое рассматривается им как свободное духовное творчество, как присутствие вечно-го времени, ощущаемого самим человеком. Последний тем самым осознает свою «главную жизнь» через «сердечное сочувствие» к людям ⁸⁰⁷. Герои Платонова ищут «вещество мироздания», «вещество существования», и писатель приходит к пониманию живой связи единого бытия.

В «Чевенгуре» проявляется фёдоровская концепция воскрешения мёртвых. Так, заранее делая тяжело больному Саше гроб, Захар Павлович надеется через каждые десять лет откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним. Философичность Платонова особая: он тяготеет не к философским постулатам, а к народному – наивному и вместе с тем глубокому осмыслению жизни. «Я люблю больше мудрость, чем философию», – писал он будущей жене осенью 1922 г. «Чевенгур» – роман потока сознания, с которым связывались основные открытия модернизма, но, в отличие от «Улисса» Джойса, это поток с ознания не индивидуального, а коллективного, неотрефлексированного. Общеизвестно, что в романе глубоко раскрыты особенности утопического мышления в первой трети XX века, «успешность» воплощения его фантомов в жизнь, эсхатологическая одержимость. Коммунизм в нём предстает как конец истории, как Царство Божие на земле. Но несводимость романа к первичным жанровым моделям в критике отмечалась неоднократно (О. Лазовенко, Т. Дронова и др.). Утопическое и антиутопическое в «Чевенгуре» находятся в сложном диалоге, и к антиутопиям, авторы которых ставят целью последовательное развенчание утопизма, его отнести нельзя. Подчеркнувшая это обстоятельство О. Лазаренко далее пишет, что «художественная ткань «Чевенгура» выстроена на почти неощутимом зазоре» между идеальным и утопическим, и идеальное не должно входить в конфликт с реальностью. «Тоска по нездешнему – это то, что отличает «Чевенгур» от классических антиутопий» ⁸⁰⁸. К тому же Чевенгур-город оказывается продолжением сакрализованной реальности, ее довоплощением, ибо местом «старого коммунизма» Пр окофий называет Кремль. В то же время Чевенгур предстает пространством, не имеющим подобия – признак антиутопии. Роман воспринимается как диалог утопии и антиутопии, а в фантастический мир утопии, превращенной в реальность, вливаются и реалии социально-исторической действительности. Этим он отличается от классических антиутопий типа Е. Замятина и более позднего О. Хаксли и Дж. Оруэлла.

Платонов исследует не конкретную систему утопических взглядов и абсурдность её реализации, как это делает Е. Замятин в романе «Мы», а саму предрасположенность человеческого сознания переломной эпохи к утопическому восприятию мира. Поиск народом «смысла отдельного и общего существования» (Л. Шубин), как показывает Платонов, обретает формы гротес к-

ные. Отсюда и своеобразная, отличная от художественных постулатов советской литературы трактовка будущего в «Чевенгуре». В большинстве случаев (произведения В. Маяковского, Н. Островского) социализм тоже выступил как мечта, сокровенные чаяния всех, переживающих разруху и болезни, но в «Чевенгуре» надо оценить неповторимый платоновский склад речи, передающий наивность людей, не выработавших стереотипов, привычных для интеллигентского сознания. Так, предисполкома Шумилина преследует мотив чудесного спасения в образе социализма. Герой не может вынести взгляда сгорающей от тифа жены, того, что в ночную стужу дети могут греться только у горячего тела больной матери, и шепчет, успокаивая себя: «Надо, надо поскорее начинать социализм, а то она умрёт».

Если в антиутопии Е. Замятина «Мы» акцент сделан лишь на разоблачении ложного идеала, то Платонов ближе к «Бесам» Достоевского с его полифоничностью. Пишущие об утопических идеях в «Чевенгуре» отмечают идеализм и самопожертвование героев, осуществляющих утопические проекты, и в то же время жуткую слепоту и бесчувственность по отношению к человеческим страданиям, непонимание реальной жизни. Так, например, Сербинов из «Чевенгура» любил рабочего или деревенского человека в массе, а не в отдельности. С антиутопической стратегией Платонова связывают мотивы безотцовщины и сиротства⁸¹¹. Не только жизнь «прочих» была безотцовщиной: мотив сиротства, неспособность родить и воспитать наследника окрашивает и образ Саши Дванова; сама земля воспринимается, как сирота («осиротевшая земля»). Семейному очагу, хранителю и передатчику культуры, вообще нет места на страницах романа, упоминания о семье, о женах крайне редки и связаны только с именами тех, кто стоит во главе движения: Прокофий Дванов, Чепурный. В антисемейных настроениях, кстати, широко бытующих в утопическом мире, Платонов видит уязвимость чевенгуровского прожекта.

Своеобразие «Чевенгура» как романа заключается в необычности художественного времени и пространства. Пространство у Платонова – некая сказочная страна, по которой люди движутся без точных ориентиров и маршрутов. Время в «Чевенгуре» необычно, оно останавливается (стоят бесконечно долгие солнечные дни или «безнадёжно уходит обратно жизни»). Даже время суток как будто не сменяется. Не случайно Чепурный начинает сомневаться, «наступит ли утро когда-нибудь». Конец времени олицетворяет собой конец всемирной истории. Повествователь как бы дистанцируется от изображаемых событий, оценивая их из будущего. Восприятие мира вещей порой дается в феноменологическом ключе, как неких эйдосов – вне времени и пространства. В «философии существования» писателя категория времени – одна из важнейших; она была представлена в докладе Л.В. Червяковой «Экзистенциальная концепция времени в романе А. Платонова «Чевенгур» (Пушкин-

ский дом РАН). В сложной, многоуровневой структуре романа автор выделила время природное, время человеческое и время онтологическое. Каждый из обозначенных уровней обладает «своим», качественно отличным от других, характером. Для времени природного характерно равномерное течение; не имея ограничений, оно растекается в дурную бесконечность повторений, тогда как существование человека имеет временный характер в силу того, что человек осознает свою смертность. Именно понимание конечности собственного бытия заставляет его искать пути осуществления своих экзистенциальных возможностей, и все сущностные характеристики времени (конечность, жизненность) проявляются только благодаря соотношению с человеческой жизнью. Экзистенциальная природа времени особенно ярко проявляется на уровне времени онтологического, времени существования человека в единстве с мировой историей. Платоновским героям свойственно стремление прорываться к онтологической вечности, что обнаруживается в стремлении соотносить собственную жизнь с бытием общим, осознать причастность к нему.

На художественном пространстве Чевенгура лежит печать мифопоэтики и фольклорности. Мифопоэтика Платонова уже была специальным предметом исследований (Н. Полтавцева, В. Колотаев, Ю. Пастушенко и др.). В них показано, что художественное пространство у Платонова структурируется мифологическим сознанием. Фантастика и сказочность «Чевенгура» подчеркивается самим мотивом путешествия: Саша Дванов отправляется в путь, выполняя наказ правителя, он проходит обряд инициации, сталкиваясь со смертью (встреча с анархистами, после которой он, тяжело раненный, падает на дно оврага) и воскресая. После этого он окончательно уходит из мира детства и отрочества, постигая новую взрослую жизнь, жизнь Чевенгура. Писатель тяготеет к универсальным, можно сказать архетипическим, схемам, присущим только мифам.

Александр Дванов – alter ego автора? Из героев «Чевенгура» наиболее близок автору образ Александра Дванова. В критике даже можно встретить мнение об его автобиографичности, хотя это, конечно, далеко не так. Платонова с его героем сближает настойчивое желание разобраться в происходящем, постигнуть смысл собственной жизни и человеческого бытия в целом. В этом смысле можно сказать об Александре Дванове как об alter ego Платонова, хотя с этим не все соглашаются, ибо, по их мнению, стратегия имплицитного автора в «Чевенгуре» предполагает отсутствие однозначных оценок.

Прежде всего обращает на себя внимание слитность любимого платоновского героя с природой. Домой Александр Дванов «шёл среди серой грусти облачного дня и вглядывался в осеннюю землю... Отворил калитку своего дома и обрадовался старому дереву, росшему у сеней».

В этом примере очевидна определенная эволюция Платонова-художника, до этого чаще (в силу своей профессии) рисовавшего человека на фоне технических проблем. Теперь в прозе возобладала та сторона его первого стихотворного сборника «Голубая глубина», которая говорила о близости поэта к природе, о понимании им естественной основы бытия. Как и автор, Саша Дванов – представитель низовой интеллигенции, но человек достаточно противоречивый, двойственный, думающий «две мысли сразу» (фамилия Дванов – говорящая) и не находящий утешения в обеих. Он ощущает в себе второго, бесстрастно наблюдающего за ним человека. Е. Яблоков, не отрицая раздвоенности Дванова, ассоциирует его фамилию и с лексемой «давно», и отсюда истолковывает приход Дванова в Чевенгур как приход из прошлого, что свидетельствует о многогранности интерпретаций платоновских образов. Это «экзистенциально одинокий», по определению Т. Беловой, герой, которого, однако, связывают с миром прочные нити – сыновние чувства к Захару Павловичу, считавшего Сашу своим сыном, любовь к Соне (так и не ставшая реальностью), дружба с Копенкиным. Эти традиционные ценности народного бытия придают жизни Саши Дванова особый смысл.

Метко схватывающий реалии социальной жизни, Платонов зачастую уходит от них, погружаясь в глубины народных представлений о человеческом бытии, как, например, в сцене встречи Саши с анархистами, едва незакончившейся гибелью главного платоновского героя. Эта сцена включает в себя основные стадии человеческой жизни в тесной связи с растительными и животными формами мира, с идеей вечного круговорота жизни. Раненный в ногу Саша Дванов прикинул в предсмертном забытьи к земле, ощущает запахи сырой земли и травы, которые напоминают ему запах Сониных волос. «Природа не упустила взять от Дванова то, зачем он был рождён в беспомощности матери: семя размножения, чтобы новые люди стали семейством. Шло предсмертное время – и в наваждении Дванов глубоко возобладал Соней. В свою последнюю пору, обнимая почву и коня, Дванов в первый раз узнал гулкую страсть жизни и нечаянно удивился ничтожеству мыслей перед этой птицей бессмертия, коснувшейся его обветренным трепещущим крылом». «Рождающееся семя жизни и одновременно истекающее кровью тело Саши соединены в единый образ, слиты с миром земли, трав и телом лошади, в котором он явственно ощущает тело любимой; этот гротескный образ как бы говорит читателю об единстве мира и человека в нем, об извечном переходе одних форм бытия в другие и о бессмертии самой жизни». Этот авторский тезис повторяется в романе неоднократно: сцены смерти соседствуют со сценами рождения: Дванов видит умирающего красноармейца, но знает, что в железнодорожной будке рождает женщина;

слышит от повитухи: «Она уже родила!» В такой народной метафизике явно слышны отзвуки языческих верований.

Метафизичен и смысл заключительного эпизода, когда и смерть Саши Дванова в финале не может быть понята только в рамках социального сюжета «Чевенгура». В литературоведении складывались различные точки зрения на развязку сюжетной линии Саши Дванова. Социологическое литературоведение смысл поступка героя ищет в осознании страшной горечи поражения: «А когда Чевенгур погиб, Саша кончает с собой», ибо, говорит автор, «у него не было в запасе никакой неподвижной любви, он жил одним Чевенгуром и боялся его истратить»⁸¹⁴. В исследованиях, делавших акцент на философском звучании романа, самоубийство Саши трактуется как своеобразная инициация. Его смерть может быть истолкована и как возвращение героя к истокам бытия, символ вечного круговорота жизни: отправившись искать настоящего отца, он стал мужчиной⁸¹⁵. Смерть в романе трактуется как «обратное рождение», как вечный спутник бытия.

В образе Александра Дванова позитивное начало выражено ярко. Именно Саша противостоит героям, в изображении которых, при всей их многогранности, Платонов дает много негативного, неприемлемого для его представлений о коммунизме. Образ Саши оттеняется героем-антиподом – Симоном Сербиным. Он, циничный и изворотливый, тоже послан в Чевенгур, но в качестве ревизора. Ему отдается Соня (то, что это происходит на могиле матери Симона некоторые считают чуть ли не сатирическим гротеском, но, на наш взгляд, – это тоже воссоздание духа язычества, активно сохранившегося в народной жизни: могила и детородное место в прозе Платонова неразрывны и как бы меняются местами, подкрепляясь фольклорным образом матери-земли). Однако полнота платоновского образа, исключая однолинейность, проявилась и здесь: рассказ о любви Сербинова к Софье Александровне составил вставную, возвышенную по своему характеру, новеллу, и в финале Сербинов сражается вместе с чевенгурцами против нападающей на город армии.

Иное содержание воплощено в образе Прокофия Дванова. Как мы уже сказали выше, сирота Саша до сближения его с Захаром Павловичем воспитывался в многодетной семье Двановых, и Прошка Дванов нередко соотносится с главным героем, как Иуда с Христом. Такие, как Прокофий, пользовались плодами революции в своих целях, умея извлекать выгоду из всякого несчастья, тогда как Саша доверчив, добр и безответен. Но как человеческий характер Прокофий Дванов тоже не однозначен. На первый взгляд, он противостоит Саше, как бы символизируя идею небратских отношений, осужденных еще в Библии, но отношения двойничества в этом случае более тонки и сложны: отношение Прокофия к своей семье, к больной матери делает ему

честь. Все это – свидетельство ориентации художника на выявление максимальной полноты явлений действительности.

Русская революция в романе. Современному писателю Алексею Варламову принадлежит знаменательная фраза. Напомнив, что, по Герцену, на явление Петра I Россия ответила Пушкиным, он продолжил параллель: на Ленина – Платоновым. В его произведениях нет ни политической злобы Бунина, ни холодноватой и надменной сатиры Булгакова, ни эстетского заигрывания с революцией Бабеля или Пильняка, ни горьковского ницшеанства. В понимании русской революции Платонов, по Варламову, близок к Блоку. Действительно, «Чевенгур» – это роман о русской революции, преломивший традиционную для советской литературы тему весьма своеобразно, оригинально и глубоко правдиво. Необходимость именно такого ракурса изображения отстаивали наиболее талантливые люди России, которые понимали, что одной только большевистской агитацией, а тем более марксистскими постулатами, происшедшее в России объяснить нельзя. Как свидетельствуют современники Блока, великий поэт так обозначил ход своих мыслей: «Большевизма и революции нет ни в Москве, ни в Петербурге. Большевизм – настоящий, русский, набожный – где-то в глуби России, может быть, в деревне. Да, наверное, там». Русская революция уходила корнями в крестьянские утопические представления о земле обетованной, о райской жизни на земле, как о сотворенном в одночасье чуде. Платонов уже изначально говорит голосом самого народа и показывает, что коммунизм для него становится новой «религией» (отсюда параллелизм «звезды» и «креста»), доводя множество частых параллелей до абсурда: Маркс предстает как Саваоф, пасхальная заутреня путается с Интернационалом, обряд нового крещения даёт жителям Ханских дворишков новые имена: Игнатий Мошонков переименовывается в Федора Достоевского, а Пётр Грудкин во Франца Меринга, которого зовут понятным словом «мерин». Неясность пути народа воплощается в рассказе о бесконечных скитаниях людей. «Люди в несчастье стараются двигаться», – говорит Шумилин, вспоминая странников и богомольцев.

Двойственное отношение к ним автора «Чевенгура» (вспомним хотя бы ответ Саши Дванова Шумилину: «Они не огарки, они, если надо, еще три революции сделают») не надо понимать как деформацию социалистического идеала писателя, как подмену классовых программ и ценностей деяниями деклассированной части общества, за которые не ответственны пропагандисты научного социализма. (Впрочем, почему не ответственны? Вячеслав Иванов еще в самом начале века говорил: «Те, кто организует партии и их победу, еще не призваны тем самым организовать народную душу и ее внутреннюю творческую жизнь. Пусть они остерегутся насиловать поэтическую девственность народных верований и преданий, вещь слепоту мифологического с о-

зерцания»). В интерпретации «Чевенгура» должна идти речь о том, что «прочие» – не буквальная идеал художника и тем более не попытка моделировать подобным образом бытовое поведение людей, а понимание того, что именно освобожденный от социальных связей герой гораздо глубже выявляет свое человеческое естество, позволяет проникнуть в тайное тайных, зажигая тем самым предупреждающие человечество огни на путях сомнительного, безнравственного, ложного, бесперспективного.

Герои-большевики Копенкин, Пашинцев, Чепурный и другие изображены Платоновым не без сочувствия. Пашинцев, облаченный в рыцарские доспехи, вызывает ассоциации с Дон Кихотом. Он хочет сохранить революцию, ее геройский дух в заповеднике, носящем громкое имя. Это – ревзаповедник имени всемирного коммунизма. Похож на легендарного рыцаря и Копенкин с его верным конем по кличке Пролетарская сила и необычной Дульциней – Розой Люксембург. На призыв Копенкина «закончить к лету социализм» живо откликнулся Игнатий Мошонков, он же Федор Достоевский: «Даю социализм! Ещё рожь не поспеет, а социализм будет готов!». (Простонародное косноязычие, порождаемое обрушившимся на общество засильем лозунгов и канцелярских штампов, придало языку Платонова тот, почти неподдающийся анализу, колорит, который не перестает восхищать читателя.) Однако пародийно-комическое начало в изображении Копенкина и его окружения не снимает доброго, не побоимся сказать, нежного отношения Платонова к своему герою. Писателю близок и Чепурный, который мечтает об о бществе всемирного братства. Кличка «Японец» и восточные черты лица Чепурного, очевидно, не случайны, и к тем их толкованиям, которые встречаются в критической литературе (воплощение начала, чуждого России, или восточная обреченность смерти как символика обреченности дела чевенгурцев), мы бы добавили ассоциацию с японскими камикадзе, с преданностью идее даже ценой собственной жизни.

Воплощая народные мечты о социализме, Платонов удивительно поэтично связывает их с образами природы, от которой неотделим русский человек. Горизонт мечты, куда едут Копенкин с Двановым, предстает и как конец мира, «где небо касается земли, а человек человека». Дванов «думал о времени, когда заблестит вода на сухих возвышенных водоразделах, то будет социализмом», и такой ход мысли естественен, ибо люди всегда «селились по следам воды». Поэтична характеристика еще одного героя: «Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь, и Чевенгур чутко ощущал волнение близкого коммунизма».

Но как бы сочувственно ни относился Платонов к своим героям-большевикам, он признает, что Чевенгур становится пустым, страшным: «Жизнь отрешилась от этого места и ушла умирать в степной бурьян». В таком же состоянии и «остальная» Россия, показанная благодаря путешествиям

главных героев Дванова и Копенкина – приём, ассоциирующийся с открытием автора «Мёртвых душ». Из встретившихся на пути Александра Дванова людей и ситуаций Платонов черпает фантастические курьёзы: крестьянин, бросивший пахать и питающийся почвой, чувствующий себя Богом. В коммуне «Дружба бедняка», куда попадают путешественники, все члены её правления занимают должности, носящие длинные «ответственные» названия, и никто не пашет, не сеет, чтобы себя от высокой должности не отнимать, подчёркивает автор, и не нарушать внутреннего порядка. Не менее «революционны» и подвиги платоновских героев в Чевенгуре. Когда один из героев романа – Полюбезьев – пришёл в город «искать кооперацию» – «спасение людей от бедности и от взаимной душевной лютости», то Чепурный осадил его: «Какая кооперация? Какой тебе путь, когда мы дошли? Что ты, дорогой гражданин! Это вы тут жили ради бога, на рабочей дороге. Теперь, братец ты мой, путей нету – люди доехали». Социализм (коммунизм), провозглашённый во благо человека, оказывается от этого человека отчуждённым: «Слова в чевенгурском ревкоме произносились без направления к людям, точно слова были единственной надобностью оратора». Принципиально важны для выявления авторской позиции слова Копенкина: «Какой же это коммунизм... От него ребёнок ни разу не мог вздохнуть, при нём человек явился и умер. Тут зараза, а не коммунизм!». Чепурный тоже мучается тем, что от коммунизма умер самый маленький ребёнок в Чевенгуре. Смерть ребёнка для Платонова всегда (это мы увидим и в «Котловане»), подобно нравственной лакмусовой бумажке, высвечивает истинную цену социальных проектов.

Показывает Платонов и перерождение «вождя»: только дом Прокофия Дванова и Клавдии богатеет. (Прошка «избрал себе жилищем кирпичный большевистский дом, где прежде все жили...»). Но в образе Прокофия пр осматривается и более страшная угроза – формирование на основе революционных преобразований тоталитарного государства, особенно жестокого по отношению к человеку. Именно в этой связи в его образе обнаруживается ключевая роль в организации и построении тоталитарного режима. На вопрос Саши «Что же ты хочешь сделать, Прош?» Прокофий отвечает: «А я хочу прочих организовать. Я уже заметил, где организация, там всегда думает не более одного человека, а остальные живут порожняком и вслед одному первому. Организация – умнейшее дело: все себя знают, а никто себя не имеет. И всем хорошо, только одному первому плохо – он думает. При организации можно много лишнего от человека отнять».

Прокофий – это уже не мечтатель-идеалист, наподобие Копенкина, он усвоил язык власти, в нем высвечиваются черты диктатора, пусть пока маленького, но тенденция Платоновым указана верно. Он, повторяем, из тех, кто пользуется плодами революции, совершенной романтиками и мечтателя-

ми, кто строит новое общество не таким, каким виделось оно в мечтах (обычная трагедия постреволюционных периодов). Роль Прокофия как идеолога ощущают все другие действующие лица. «Что такое мне трудно, это же коммунизм настает», – размышляет Чепурный «в темноте своего волнения». В таком состоянии, когда «поднимавшееся настроение... густой силой закупоривает головную мысль и делает трудным внутреннее переживание», Чепурный жалеет об отсутствии своего идеолога: «Прокофия сейчас находить долго, а он бы мог сформулировать, и стало внятно на душе»; в знак признания его заслуг делает ему памятник, который «сразу напоминал и Прокофия, и Чепурного одинаково хорошо».

В образной интерпретации исторического бытия в философской прозе Платонова на первый план выступает масса. Разумеется, это не тот собирательный образ, что воссоздавали А. Малышкин в «Падении Даира» или А. Серафимович в «Железном потоке», чьи произведения оказались куда более созвучными официальной трактовке истории. Оригинально подана у Платонова соотнесённость коллективного и индивидуального. «Вариантом замкнутого существования является биография героя, детерминированная и обусловленная жизненными пространствами других окружающих его людей»⁸¹⁸, что очевидно на примере образа Захара Павловича, которого обстоятельства вырывают из уютного машинного мирка, ставя лицом к лицу с «беззащитной одинокой жизнью людей, живущих голыми, без всякого обмана себя верой во что бы то ни было».

«Чевенгур» – мощный народный диспут, открытый митинг о судьбах страны, о настоящем и будущем...» На страницах романа ведут свой бесконечный спор представители разных сословий и социальных групп. Читателю запоминаются коммунисты, фигуры революционеров левого загиба – Чепурного, Копенкина, Прошки Дванова, с их лозунгом «Даешь коммунизм к лету!». Им противостоят не только скептически относящийся к новому порядку Захар Павлович, но и полифония голосов второстепенных, казалось бы, персонажей, которым, однако, принадлежат важнейшие оценки происходящего. Таков кузнец Сотых из слободы Чёрная Калитва, говорящий революционерам нелицеприятные вещи. Народный здравый смысл точно улавливает противоречия большевистской идеологии, насильственность и ненужность многих преобразований, и автор-повествователь закрепляет эту мысль ссылкой на книгу философа Н. Арсакова – фигуры вымышленной и, очевидно, выражающей взгляды самого автора на грехи «юных разумом» государственных мужей. Его пафос в том, чтобы «оставить историю на пятьдесят лет в покое».

Очевидно, прав В. Чалмаев, говоря, что «Чевенгур», как и другие произведения Платонова рубежа 1920–1930-х гг., выражает не только трагедию народной жизни, но и «мировоззренческую драму самого художника». В

романе постоянно меняются точки зрения. Всезнающий автор зачастую уступает место полифонизму голосов, отстаивающих свою правоту. Платонов не чужд национальной самокритике (и не только в «Чевенгуре»). Вот что пишет он об одном из персонажей своей прозы: «Бобыль же всю жизнь ничего не делал – теперь тем более; до пятидесяти лет он только смотрел кругом – как и что – и ожидал: что выйдет в конце концов из общего беспокойства... он совсем не был одержим жизнью».

При всём явно критическом отношении Платонова к изображаемой действительности его критицизм не был тотальным отрицанием происходящего в России. Душа писателя тянулась к росткам будущего, к идее революции как воплощения народного счастья; в его эстетической позиции было что-то, сближающее его с эстетикой социалистического реализма,⁸²¹ возводившей идеализацию в принцип искусства. Так что своей противопоставленности советской литературе писатель не ощущал и, повторяем, недоумевал, слыша обвинения в свой адрес. В одном из его писем 1921 года читаем: «Надо любить ту вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное – невеста человечества, и к невозможному летят наши души... Невозможное – граница нашего мира с другим».

Роман Платонова противоречив и неоднозначен, как противоречива и неоднозначна сама жизнь. «Ураган, пронёсшийся над Россией, был неизмеримо мощнее одних только социально-экономических и политических перемен, связанных с перераспределением власти и собственности. Её замыслы и чаяния были гораздо безумнее, и новая пролетарская культура, к которой принадлежал всем сердцем ранний Платонов, хотя и провозглашала себя атеистической, богоборческой, тем не менее во многом следовала в русле мощной библейской традиции, призванной переиначить мир и самого человека».

«Котлован». Повесть «Котлован» была завершена в начале 1930-х гг. Авторские даты «декабрь 1929 – апрель 1930 гг.», как утверждает Н.М. Малыгина, указывают не на срок создания повести, а на время в ней изображённое, ибо в тексте слышны отголоски событий начала 1930-х гг. Как и «Чевенгур», она была опубликована только после перестройки – в 1987 г.

Общая канва сюжета повести проста и легко узнаваема по многим другим произведениям 1930-х гг.: начинается гигантское строительство, куда направляются и крестьяне окрестных деревень. Но, в отличие от так называемой «производственной» прозы, у Платонова оно обретает гротескно-обобщенный смысл: строят общепролетарский дом, некую Вавилонскую башню в духе Апокалипсиса⁸²⁵. Общепролетарский дом, оставаясь только в проекте, становится гигантским миражом, некой Вавилонской башней, которая должна дотянуться до неба, как вызов небу, брошенный с земли, но у Платонова этот дом – и сооружение, и идея соперничества, и идея оспарива-

ния Царства Божия, имеющего место быть на небесах, но низвергнуто в яму котлована: движение идет не вверх, а вниз. Интересно, что столь мифопоэтическое событие питалось реальностями советской утопии: на месте разрушенного храма Христа Спасителя в Москве предполагалось выстроить монументальный Дворец Советов – Дом мирового пролетариата (башню высотой в 415 метров должна была венчать 100-метровая статуя Ленина. Огромный штат работал над его проектом вплоть до начала 1950-х гг.) Когда же (оценим реальность сюжета «Котлована») началось раскулачивание, активные герои строительства отправились в село вершить своё «пролетарское дело». Так называемых «двадцатипятидесятников» Платонов изобразил в таких красках, каких ни у кого и никогда не было. После победоносного возвращения героев на стройку читатель вновь погружается в проблему строительства гигантского котлована для будущего пролетарского дома. И если в «Чевенгуре» показано еще не изжитое у фанатиков революционной идеи стремление к утопии, то «Котлован» – это крах утопии (М. Геллер), зловещая реальность утопии, не оставляющая никаких надежд на возможность плодотворной реализации утопических идей. Смерть ребёнка, упоминаемая в «Чевенгуре», как явление, несовместимое с коммунизмом, в «Котловане» венчает – и крупным планом – финал произведения. Поэтому то, что было трагично в «Чевенгуре», в «Котловане» – зловеще. Такова вкратце фабула повести, охватывающей примерно три месяца.

Образ общепролетарского дома амбивалентен. Его будущая башня, воспринимаемая в контексте поэтики как «ось мира» – место, по определению Прушевского, «вечного поселения трудящихся вся земли» и (это уже слова Вощева) «будущий человек найдет себе покой в этом прочном доме». Но «вечное поселение», вечный покой – это покой могилы⁸²⁶. Как жизнь чевенгурцев знаменовала собой «конец истории», так и «вечное поселение» в «Котловане» оборачивается антиутопической тенденцией автора. Как справедливо указывалось в критике, внутренние часы «Котлована» то останавливаются, то лихорадочно ускоряются. Так, организация колхоза, сопровождающаяся выселением кулаков и празднованием этого события, занимает всего один день, но он расписан буквально по минутам. Чиклин рыл могилу Насте в вечном камне 15 часов, но об этом сказано, как о мгновении, сопрягаемом с вечностью. Прочее время отмеряется временами года. Действие происходит «в начале осени», дорога Вощева лежит «среди лета». Столь же неопределенно и пространство повести (хотя расширение котлована фиксируется довольно точно (в четыре раза, в пять раз.., в конце концов он превращается в пропасть). В основном это *окрестности*, куда расходятся рабочие. Также неопределенно понятие «внутри города»; чаще – это *неизвестное* место, а герои повести идут «куда-нибудь».

Из общего фабульного плана выделяются примерно десять дней сюжетного времени (напоминая об известной книге Д. Рида о событиях, свершившихся десятилетием раньше). Они выступают как «основные этапы революционного эксперимента, которым стало строительство общепролетарского дома». Узнаваема в социально-историческом плане и система основных образов повести, поражающих, как тонко замечено, «одновременно своей очевидной невозможностью и неоспоримой правдой»⁸²⁸. Это типичный и явно симпатичный автору рабочий Чиклин, руководитель работ инженер Прушевский, правдоискатель, народный философ Вощев. О них можно сказать, что они являют собой, по мнению критика, как бы три орбиты, три уровня близости к этой темной, всасывающей, неумолимой воронке мира – котлована.

В раскрытии образов действующих лиц в «Котловане» важную роль играет так называемый физиологический психологизм как особая черта «поэтики телесности» Платонова. Внутреннее душевное состояние героя, как показано исследователем, передается через телесные символы смыслового ряда: тело, кости, кровь, сердце и другие, идущие от библейской традиции «чревные» метафоры страдания: «У меня без истины тело слабеет», – говорит Вощев. «Физиологический психологизм» позволяет автору избежать негативной односторонности в обрисовке героя, показать его как духовное существо.

В то же время система образов в «Котловане» дополняется персонажами, раскрывающими прежде всего социальные роли в обществе: мастеровые Сафронов и Козлов (к ним же относится и Жачев – ныне безногий инвалид), олицетворяющие собой действенность советской пропаганды и ее негативные нравственные последствия (если в «Чевенгуре» Чепурный жаждал социализма для всех, то Сафронов только для себя). Вместе с тем это фигуры живых, подчас вызывающих симпатию людей. В этом же ряду профсоюзный деятель Пашкин, Активист – человек-машина, активная деятельность лишила его даже собственного имени. Надо оценить убийственную иронию Платонова в изображении этого персонажа: «Когда Активист объявил себя «умнейшим человеком на данном этапе села», один из мужиков объявил себя бабой».

Безымянны и крестьяне (это уже символ полного бесправия), маркированные отдельной трагической или комической деталью: «умирающий мужик, у которого «душа ушла из всей плоти» (потому что забрали единственную лошадь) или мужичонка «с блином в руке».

При характеристике образов бросаются в глаза говорящие фамилии. Скрытые смыслы в платоновских текстах проявляются далеко не сразу, поэтому имена героев, если они «говорящие», весьма важны. Фамилия наиболее отвратительного из персонажей – Жачев – воплощает в звучании

напор грубой энергии (жать), изменности «жевательного» существования («все зубы сработал» (сжевал) начисто, на пищу), жадности, обездоленности, но и: жачить – много работать (диалектн.). Наиболее активный из мастеровых, товарищ Сафронов отвечает этимологии своего имени – здравомыслящий, благоразумный, но, как подчеркивают исследователи, в сатирическом, щедринском смысле (поэтому и пишется фамилия с искажением имени). Сафронов думает «по радио», благоговейно откликаясь на все руководящие лозунги и призывы; он готов дать отпор каждому, кто «расшатывает в нем идеологическую установку», борется с «уклонами», с любым отклонением от «генеральной линии».

Жачев, Воцев, Чиклин – «эти фамилии построены по одной ритмической схеме: двусложные, с ударением на первый слог – короткие, «рубленные», энергичные; настоящие фамилии пролетариев»⁸³⁰ (по этой схеме образовывались и имена многих вождей: Ленин, Сталин, Киров). Фамилия землекопа – Чиклин – у того же автора ассоциируется со звукоподражанием синонимичным слову *бить*. То, что этого землекопа зовут Никита (в южно-русских диалектах это имя означает человека бестолкового), ассоциируется с тем, что герой «думать не успевал». Фамилия склонного к философствованию Воцева по звуковой семантике связана со словами *вещь* (в критике неоднократно отмечалось, что вещмешок – постоянный спутник Воцева), *вещественность*, *сущность*, *существование*, *всеобщность*, *тщета*. Его фамилия созвучна слову «вообще», напоминая о смысле общего существования. Эти слова-мотивы, тяготеющие к звучанию фамилии, делают Воцева главным героем повести, наделенным к тому же подробной биографией.

В завкоме, куда обратился Воцев защитить свой ставший ненужным труд, произошёл знаменательный диалог, свидетельствующий о том, что новое общество не нуждается в мыслящих людях.

После долгих скитаний Воцев попадает на строительство котлована, да и то, вызывая пререкания из-за отсутствия путевки. Но и здесь его мучает равнодушие окружающих к своим действиям (не случайно Паустовский видит в воцевых будущих интеллигентов): «Все равно мне без истины стыдно жить», – говорит он. Дважды уходит он со стройки и каждый раз как бы символизирует этим обреченность своей судьбы. Образ Воцева получил в критике глубоко философско-эстетическую интерпретацию А. Павловского⁸³¹. Мы же остановимся подробнее на возможностях социологической интерпретации платоновского текста. Из возвращенных платоновских произведений наибольший интерес у широких читательских кругов, да и у критики, вызывает именно «Котлован». Очевидно, потому, что в сравнении с «Чевенгуром» социальное начало в нем выражено наиболее ярко, пусть и парадоксально. О большей социальной направленности «Котлована» свидетельствует и творческая история повести, для которой материал современности, систему

ее «языков» дали предшествующие рассказы-хроники, очерки, сценарий «Машинист».

Несмотря на то, что мы имеем дело с философской прозой, необходим социологический анализ произведения, ведь общечеловеческое в художественном мире писателя не исключает социального, классового. Конечно, в отличие от большинства произведений советской философской прозы (где общечеловеческое прочитывается в социальном) в художественном мире Платонова многое имеет своим истоком мифомышление. Но, очевидно, можно говорить о том, что и у Платонова философское питается социальным. Ведь даже Воцев однажды взывает к лицу власти и будущего, чтоб они взяли на себя организацию вечного смысла людей. Критики считают этот факт изменою народного философа самому себе, но, на наш взгляд, в нём проявилось единство философского и социального, к которому пришёл писатель. Но главное достижение Платонова в «Котловане», на наш взгляд, – подлинно художественное раскрытие классовых взаимоотношений.

Платонов сегодня – наш современник и потому (не «только потому», а именно «и потому»), что он как художник показал: идеалы социализма у разных слоёв населения России были разные. Сама по себе социалистическая идея общепролетарского дома как исторически отдалённый идеал не была абсолютна чужда Платонову, но дело в том, что никому из наших писателей в такой мере не подходило расхожее, покрытое глянцем пропаганды, определение «рабоче-крестьянский». К Платонову оно не только подходит, но и в сочетании с этим именем сбрасывает с себя всю ложную пропагандистскую мишуру, обнажая кровоточащие противоречия. Это подтверждается не только широко известными автобиографическими воспоминаниями о его родной городской улице, переходящей в деревенскую колею, не только его пролеткультовскими стихами, где, как мы уже сказали выше, едва ли не половина вдруг оказалась крестьянской лирикой. Это проявилось и в определенной неслиянности голосов его героев, несущих в себе свою правду. Такой полифонизм был уже в «Чевенгуре», где действуют не только активные поборники пролетарского социализма, но и охлаждающий их пыл середняк Кузьма с его репликой «Годов через пятнадцать выше куры скота ни у кого не будет». Но ведь было и такое: «Сволочь ты, дядя, тебе рабочий не жри, а ты чтобы самогон из хлеба курил».

Сейчас подобные высказывания платоновских героев часто цитируются и толкуются односторонне. Одними – чтобы выдать какую-то одну грань Платонова-художника за целое. Другими – чтобы упрекнуть писателя в художественно непреодоленной противоречивости, приписать ему разорванное «непросветленное» сознание и дологическое мышление, против чего уже выступал В. Чалмаев. Однако в критике второй указанной позиции надо с водой не выплеснуть ребенка. Для Платонова, чуткого к социальной конкретике

жизни XX века, отношения между рабочим классом и крестьянством обрели форму неснимаемого конфликта. Слова Е. Толстой-Сегал, что в порыве высшей справедливости Платонов «не в состоянии предпочесть одну точку зрения другой» – с нею согласны и российские литературоведы – хорошо объясняют специфику авторской позиции в этом вопросе. В «Котловане» несомненна авторская симпатия к героям-пролетариям, к тем, «кем дневное время проживается одинаковым сторбленным способом – терпением тела, роящего землю, чтобы посадить в свежую пропасть вечный каменный корень неразрушимого зодчества». Но душераздирающи и картины на оргдворе колхоза, в них – боль автора за униженного, морально и физически уничтожаемого крестьянина. Кроме того, сила Платонова в том, что вместо героев с однозначной классовой оценкой, он дает фигуры весьма «пестрые». Платонов наделил отгалкивающими чертами рабочего Козлова, настолько отгалкивающими, что этого впечатления не снимает и его мученическая смерть от кулацкой руки. Но не заподозришь автора и в симпатии к мужичишке «с блином в руках».

Кроме правдоискателя Вощева, определённым выразителем авторского представления о социализме является Чиклин. Лирическая струя в «Котловане» связана прежде всего с этим образом. Именно Чиклину свойственно чувство ответственности за происходящее, что в сцене посещения героем кафельного завода передано такими штрихами: «Да, я из пролетариата», – нехотя сообщил Чиклин деду сторожу», а после слов последнего «Ага, стало быть, ты нынешний царь» Чиклин «с силой стыда и грусти» входит в старое здание теперь неработающего завода. Это Чиклину, который имел маленькую каменистую голову, густо обросшую волосами, потому что всю жизнь либо бил балдой, либо рыл лопатой, а «думать не успевал», приходят в голову разумные рационализаторские идеи. И ему же свойственно чувство тревоги за правильность исторического пути: «Некуда жить, вот и думаешь в голову». Именно Чиклин в умершем чужом человеке – в матери Насти – чувствовал «кое-что остаточное теплое и родственное» и, как это ни странно на первый взгляд, обнаружил в сцене прощания с мертвой больше развитости чувства и душевной чуткости, чем интеллигент Прушевский. В ответ на циничное: «Зачем ты стараешься... ей (мёртвой – Л.Е.) ничего не нужно», – он произносит потрясающие, будто в наши дни сказанные слова: «Ей нет, но она мне нужна». Человеческая порядочность Чиклина проявляется в сцене с попом, когда бьет он его за подлое доносительство (но уже здесь возникает мысль о социальной ответственности тех, кто довел служителя церкви до такого состояния).

И тот же Чиклин после клятвы погибшим Сафронову и Козлову – «Пускай весь класс умрёт – да я и один за него останусь и сделаю всю его задачу на свете!» – убивает ни в чём не повинного человека. Весь ужас этой

сцены, вся незащитность русского мужика вступает в непримиримое противоречие с тем, что мы знали о Чиклине раньше. И даже укор совести (Чиклин вдруг посылает Елисея узнать о Насте, купить ей конфет: «У меня сердце по ней заболело») не разрешает этого страшного противоречия. Про мужика, пытающегося умереть с горя, Чиклин бросает неоправданно жестокие слова: «Не боится еще, подкулацкая сила». Убит или тяжко искалечен по приказу Чиклина подкулачник. Он равнодушен к судьбе крестьянина, у которого после реквизиции лошади «душа из тела ушла». И вообще, роль Чиклина в раскулачивании сильно колеблет чашу весов в определении нравственного уровня героя.

В то же время, когда Чиклин «сделал» колхоз, и развитие действия в памятной всем сцене танцев на оргдворе достигло напряжения поистине апокалиптического, его фигура тоже обретает отсвет трагедийности: «Чиклин оставил заготовку плота в такую ночь...». Чиклин остановил и активиста, давая возможность обреченным людям, стоящим всей *средняцкой* гущей (Платонов называл все своими именами), «попрощаться до будущей жизни», зажигает костер, чтобы превратившиеся в ничто люди могли согреться у огня. И все же Чиклин все чаще и чаще произносит сакраментальную фразу «Не смей более жить на свете» по адресу всех, заподозренных в кулацком благосостоянии. И именно Чиклин пойдет рядом с медведем-молотобойцем, органически вписавшись в зловещую фантазмагорию поисков классового врага. Внутренние сомнения рабочего человека в правильности содеянного достигают кульминации, когда в ответ на слова: «Ну что ж, вы сделаете из всей республики колхоз, а вся республика-то будет единоличным хозяйством», – Чиклин «закричал от скрежущей силы сердца. Он отвернулся от рассудительного мужика, чтобы тот не участвовал в его преходящей скорби, которая касается лишь одного рабочего класса». Очень многозначительно это слово «преходящей», и оно не даёт повода заподозрить Платонова в социальном пессимизме, в отказе от идеалов рабочего класса. Так воплощенное в образной системе повести и достигшее кульминации классовое противоречие снимается пророческим, ещё в 30-м году вычисленным финалом.

В «Котловане» Платонова получает своё завершение ещё один, заявленный с первых страниц произведения источник противоречий, связанный с противостоянием рабочим и крестьянам «максимального», по определению Жачева, класса. Это забюрократившаяся партийная верхушка. Художественная логика Платонова вполне согласуется с современными трактовками партийно-государственной бюрократии как класса или, во всяком случае, с признанием её определенных классовых признаков. Стоит обратить внимание и на ироническое отношение Платонова-художника к путанице в умах людей, которая порождалась внутрипартийной борьбой, вела к эклектике. Эта мысль

реализуется в ситуации анекдотической, что является, как известно, существенным компонентом поэтики Платонова: у Пашкина были неприятности из-за имени и отчества: «Почему и Лев, и Ильич? Уж что-нибудь одно». Хотя для нашего уха определения «троцкистско-зиновьевский» или «троцкистско-бухаринский» более привычны как антиленинские, но в первые годы советской власти объединение в обыденном сознании имен Ленина и Троцкого было реальностью. Ориентацию писателя на реалии современной ему политической жизни, аллюзии на выступления политических деятелей, в том числе и Сталина, необходимо учитывать при истолковании смысла «Котлована». При всем своем пиетете к имени В.И. Ленина писатель показывает, как на практике воплощались ленинские идеи людьми, подобными Чепурному из «Чевенгура». И в «Котловане» Прушевский, перефразируя известные ленинские слова, поручает Чиклину расставить вновь прибывших людей на рабочие места и «дать им выучку, потому что надо уметь жить и работать с теми людьми, которые есть на свете». И здесь же звучит шапкозакидательский ответ на этот призыв: «Нам это ничто, – высказался Сафронов, – мы ихнюю отсталость сразу в активность вышибем».

Какой была подобная активность, можно увидеть на примере медведя-молотобойца, окончательно подорвавшего своей неумелой неистовостью, дурной силой материальные основы зарождающегося колхоза; заданный им безумный темп обернулся «загаживанием всеобщего, оставшегося сиротой имущества». Нельзя не согласиться с тем, что появление этого героя (при всей реальности его существования в кузне, знакомой Платонову с детства) окончательно переводит действие «Котлована» в область фантазмагии и гротеска.

Мрачный гротескный мир «Котлована» давал Платонову возможность выявить абсурдность и алогизм происходящих социальных процессов, обнаружить их неестественную, ложную сущность, бесперспективность и опасность для будущего.

Но Платонов не ограничивается символично-философскими пояснениями, а продолжает художественными средствами осуществлять социологический анализ. Особенно роковую роль в нагнетании трагических эксцессов играла противоречащая здравому смыслу деятельность именно «максимального класса». И если в сознании писателя, «из народа не вышедшего», общечеловеческий социалистический идеал вырос из слиянности рабочей и крестьянской правды, то к нарождающейся классовой прослойке бюрократического аппарата Платонов непримирим и бескомпромиссен до конца и на протяжении всего произведения показывает, какую зловещую роль играли эти люди в усугублении трагических противоречий между пролетариатом и крестьянством, между их пониманием социализма. Примеры здесь можно умножать бесконечно. Ни тем, ни другим, ни рабочему, ни крестьянину не прине-

сет счастья, предчувствовал Платонов, новая бюрократическая власть, и поэтому «гостевому мужику, желавшему девочку-эсэсэсэршу выдать замуж мужику» («А потом мы из нее сделаем смирную бабу; добро будет»), Жачев «дал в бок, чтоб он не надеялся».

В итоге развития сюжета повести Чиклин, как носитель пролетарского социалистического идеала, казалось бы, победил. Его образ опять раскрывается на волне авторского лиризма. Оправдалось платоновское слово о том, что скорбь его преходяща. «Чиклин долго глядел в ликующую гущу народа и чувствовал покой добра в своей груди; с высоты крыльца он видел чистоту далекого масштаба, печальность замершего света и покорный сон всего мира, на устройство которого пошло столько труда и мученья, что всеми забыто, чтобы не знать страха жить дальше». В этих словах программа и цель социального поведения нескольких поколений. «Котлован», как и «Чевенгур», – художественный слепок массового сознания, приспособившего к своим чаяниям официальный идеал социализма.

Финал повести открытый.

Платоновская концепция социализма, о которой мы уже говорили в связи с «Чевенгуром», не может быть раскрыта и без учёта темы «прочих». В отличие от «Чевенгура» мотив «прочих» в «Котловане» социально более определен и однозначен и выражает утопию распределительного псевдокоммунизма. Оценка им дана с позиций Чиклина. Последний сразу, без пристальности обнаружил в них «переученных наоборот городских служащих, равных степным отшельникам и людям, привыкшим идти тихим шагом позади трудящейся лошади, в их теле не замечалось никакого пролетарского таланта труда, они более способны были лежать навзничь или покоиться как-либо иначе». Но не только в пролетарском котловане, но и в колхозе появляются «нездешние люди».

Сомнение и мука писателя – то ли происходит, что действительно нужно народу? – подчеркнуты многими, рассмотренными выше, сюжетными ходами и образами. Особенно символической представляется не мотивированная в социально-бытовом плане смерть девочки Насти, которую Чиклин подобрал около умершей матери (она, по-видимому, тоже относилась к «прочим»), и ребёнок стал дочкой стройки. Освободившись, наконец, от классово-пропагандистских понятий, калечащих детские души (Платонов ставил и эту важнейшую социально-педагогическую проблему), она «хочет к маме» – к умершей маме. Это и символ надвигающейся смерти, и тонкий переход от узости классовых мерок к неизбежности общечеловеческого. Художественные детали – необъяснимый жар у ребенка и то, как открывает она опавшие свои, высокие, как листья, смолкшие глаза – нагнетают трагизм. И вот уже утрачена способность радоваться принесенным Вощевым игрушкам, рождая у героев мучительный вопрос: «Где же будет коммунизм на свете?» Поэтому

трагическим аккордом звучат часто цитируемые слова-думы Вощева: зачем ему нужен смысл жизни, если гибнет маленький человек, с которым герои связывали свое будущее.

Идеал социализма в идейно-художественной концепции Платонова в «Котловане» предстаёт не в его теоретическом, «марксистском» облике, не как чевенгуровские вековые народные утопии, а как связанные с ними утопические представления исторически молодого рабочего класса. Получив возможность своей реализации, неизбежно уродливой, они обнаруживают свою утопичность, наглядно демонстрируя зловещую реальность утопии.

Иногда «Котлован» трактуют как сатирическую повесть. Элементы сатиры в ней, несомненно, есть, но они нередко выражают позицию автора и героев. И все же в целом «Котлован» отнести к произведениям сатирическим нельзя, его отличие от таких вещей, как «Город Градов», самоочевидно. Ирония и гротеск в них не ставят целью выявление конкретных фактов, противоречащих авторскому идеалу в целях их исправления, а являются всеопределяющей характеристикой авторской позиции восприятия мира, как изначально абсурдного, как мира неснимаемых антиномий. Как заметил Бахтин, «сатира почти лишена глубокой и полной амбивалентности», тогда как печать последней лежит на многих платоновских образах и мотивах знаменитой трилогии – «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море». Иронико-гротескное начало в нем предстает как черта мировидения писателя. Претерпела ли платоновская идея социализма какую-то эволюцию от «Чевенгура» к «Котловану»? Сущность позиции Платонова представляется нам стрелкой весов, нервно пульсирующей влево-вправо, и в интерпретации Платонова равновесие не было достигнуто. Надо не удивляться и платоновскому «да–нет» в отношении строящегося социализма, официально трактуемого как гегемония рабочего класса, не абсолютизировать нечто одно, а рассматривать авторскую позицию как полифоническую, раскрываемую сюжетом, поэтикой и системой образов. При всём том, что у Платонова полифонизм выражен более ярко, в оригинальной художественной форме, в той или иной степени он был свойственен многим произведениям 1920-х гг., к которым можно поставить эпиграфом неверовское: «Жалеть нельзя и не жалеть нельзя».

Художественный мир «Котлована» целесообразно раскрывать в основном прибегая к социологической интерпретации, позволяющей разобратся в сложном переплетении классовых интересов и социальных устремлений героев (как мы это и сделали), она должна сочетаться с интерпретацией мифопоэтической. Отчасти мы уже коснулись этого, когда говорили об апокалипсической символике котлована. Но в литературоведении освещены и другие особенности мифопоэтики Платонова. Исследователи отмечают детскость и эгоцентричность сознания героев, склонность к описанию социаль-

ных структур в зоо- и антропоморфных образах, типичных для политического стиля 1920–1930-х гг. Оппозиция своё/чужое (например, в размышлениях Жачева о сплошных врагах социализма) трансформируется в жизнь/смерть, и мышление персонажей ориентировано на снятие оппозиции за счёт исключения из неё первой части – жизни.

В другой работе возводимое здание общепролетарского дома уподобляется не только «зданию судьбы человеческой» (слова Ивана Карамазова), в фундамент которого заложено тело погибшего ребёнка, но и Вавилонской башне; этому мифокультурному образу возвращается буквальный деметафоризованный смысл. В этом же образе усматривается и вариант Мирового древа – образа мифопоэтического сознания, который воплощает универсальную концепцию мира, но, добавим мы, в повести эта концепция предстает искаженной, что подтверждают многочисленные художественные детали: «вечный камень» не может принять в себя корень живого растения, древо жизни оборачивается колодным каменным корнем с такой же кроной (что, на наш взгляд, находит аналогии в уральских преданиях о подземном царстве). Изображенное в «Котловане» трактуется как победа язычества над христианством: здесь и концепция человеческой жертвы, необходимой для строительства «общепролетарского здания», и возрождение в древней непосредственной форме представления о медведе как о «превращенном человеке», и сближение Жачева с безногим мифологическим персонажем, произошедшим от змея. Жачев, как пишет М. Золотонос в той же статье, – страж у входа в царство мертвых, неслучайно он «пополз за кулачеством, чтобы обеспечить ему надежное отплытие в море по течению». С языческим по происхождению обычаем «греть покойника» тот же критик связывает фразу Чиклина об убитом активисте: «Накрой его! – сказал Чиклин Жачеву. – Пускай ему тепло станет». В понятии «главный человек» тот же автор видит художественную реализацию понятия о языческом идоле и даже проводит этимологическое разыскание: в церковно-славянском языке башня именовалась словом «сын», то есть башня – порождение идола (Сталина). В описании действий активиста усматриваются традиции шаманства, посредничества между идолом и людьми с помощью бумажных, но приобретающих магическую власть над людьми циркулярами. Танец, сопровождающий раскулачивание, трактуется как бессознательно исполняемый обряд (изображение такого «танца» можно встретить и в других произведениях русской классики – финальные танцы в пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека»). Согласно художественной концепции «Котлована», в целом – это и «пляска смерти».

Поскольку в «Котловане» социальное, хотя и в меньшей степени, чем в «Чевенгуре», но также опосредовано мифокультурными первообразами, нам представляются несостоятельными рекомендации детального сопостав-

ления на школьных уроках «Котлована» и «Поднятой целины» Шолохова: их художественные миры-монады не пересекаются. Имена писателей могут стать рядом только при раскрытии общего тезиса о многообразии и полярности в художественном решении темы коллективизации.

Поездка в Среднюю Азию

«*Такыр*». В период подготовки к I съезду советских писателей (1934) во все концы Советского Союза были разосланы писательские бригады для освещения литературной жизни на местах. В одну из таких бригад, направлявшихся в Ашхабад, по предложению М. Горького, был включен и Платонов. Тема Азии его интересовала: друживший с Константином Паустовским Платонов написал рецензию на его очерковую повесть «Кара-Бугаз». Еще была свежа в памяти и блестящая художественная отдача Первой ударной писательской бригады (1930) – «Саранча» Л. Леонова, «Повести о бригадире Синицыне» Вс. Иванова и др. Теперь в бригаду, кроме Платонова, вошли Вс. Иванов, В. Луговской, Г. Санников (председатель комиссии), уже имевшие опыт работы в Первой ударной. Прибыв в Туркмению в декабре 1933, русские писатели приняли участие в подготовке и проведении съезда туркменских писателей, но, кроме того, в поездках собирали материал для собственных произведений о Туркмении, которые предполагалось издать в юбилейном сборнике к 10-летию республики. Платонов выделялся среди московских гостей и, как вспоминали очевидцы на страницах «Туркменской искры» в сентябре 1989 г., «держался замкнуто, стеснительно, в писательских застольях не участвовал, с речами не выступал, но очень много ездил по республике поездом, машиной, с попутным караваном. Не было такого уголка на туркменской земле, куда бы не заглянул любопытный гость».

Маршрут Платонова пролегал через Ашхабад, Красноводск, Нефтедаг, Нерву, Гарджун и многие другие населенные пункты в пустыне и горах Конет-Дага. Он бродил в одиночестве («люблю смотреть все один, тогда лучше вижу, точнее, думаю»), пытаясь понять пустыню. Скорее всего, это было именно ощущение пустыни: «Пустыня под звездами произвела на меня огромное впечатление. Я кое-что понял, чего раньше не понимал» (не случайно писатель приезжал в Туркмению и позже, в последний раз – в 1936 г.). Судя по протоколу №10 заседания Туркменской бригады от 3 мая 1934 г. (хранится в отделе рукописей в ИМЛИ), каждый из писателей свой рассказ о помощи туркменской писательской организации заканчивал «отчетом по творческой линии». А. Платонов сообщил: «Старался найти длящийся образ, трансформированный в революции. Нашел нечто подобное. Собрал материал на два рассказа или две повести». Писатель говорил о своем интересе к «синтетическому сюжету», очевидно, имея в виду «сопряжение» увиденного с библейскими и фольклорными сюжетами. «...Всегда надо больше

рассчитывать на себя, чем на внешний материал», – писал он жене 5 апреля 1934 г.

«Внешний материал» отображён отчасти в рассказе «Такыр», где будущее туркменского народа видится в освоении Каракумов. Он был опубликован в 1935 г. в альманахе «Айдинг» («Лучезарные дни») наряду с произведениями Вс. Иванова, В. Луговского, Г. Санникова, М. Лоскутова. В образах матери и дочери воплощена страдательная судьба восточной женщины. Персиянка Зарин-Тадж занесена ветрами судьбы в Туркмению: ее похитили во время набега и сделали рабыней. Но этот бытовой сюжет ассоциируется с библейским странствием через пустыню. Как символ женской судьбы во с-принимается дерево, что «въело себе в тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило, и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить». В чужой стране Зарин-Тадж родила дочь, зачатую еще на родине, ее жизнь проходит в каждодневных хлопотах (доила коз, собирала ишачий помет на топливо, таскала воду из колодца), в подчинении хозяину Атаху-бабе, сделавшему ее своей наложницей. Но Платонов бросает многозначительную фразу: «Если бы даже она была счастлива, она все равно занималась бы этими делами.., чтобы сберечь счастье, надо жить обыкновенно». Зарин-Тадж погибает во время эпидемии, и то, что принесло гибель матери, освободило Джумаль, которую ещё в малолетстве изнасиловал Атах-баба: хозяин бежал от чумы, оставив девочку среди безводных барханов. Военнопленный австриец Стефан Катигроб, противопоставивший себя миру, скрываясь в среднеазиатских просторах, «отогрел к жизни» и Джумаль, и хотя потом пути героев разошлись (Стефан погиб), Джумаль достались блага социализма: она окончила сельскохозяйственный институт и стала садоводом, закладывала опытные участки в «Каракумах». Такой финал сюжета вписал рассказ в популярные в те годы произведения о социалистическом строительстве. Оптимистический настрой рассказа подкрепляется символикой названия, ибо такыры – пониженные участки пустыни, растрескивающиеся на плиты в сухое время года, а весной становящиеся мелкими озерами – это не только жажда пустыни, но и, по весне, разлив живительной влаги.

Повесть-мистерия «Джан». По сравнению с другими «задержанными» произведениями, «Джан» была опубликована сравнительно рано, в 1964 г. через 13 лет после смерти Платонова, в казахском журнале «Простор». Выход в свет повести вызвал крупные неприятности в семье писателя. «Поклёп на народы Средней Азии», «клевета и злопыхательство» – так отзывались о высокохудожественной философской повести Платонова, которая требовала вдумчивого прочтения и специального комментария.

В письме из Средней Азии от 5 апреля 1934 г. Платонов сообщил жене, что «нашел, правда, в еле уловимой форме фольклорную тему. Так же,

как когда-то Апулей нашел где-то в Азии тему Амура и Психеи. Не знаю, что у меня выйдет, – это сказка о Джальме». Фольклорная тема была реализована в только что рассмотренном рассказе «Такыр», но само упоминание о Психее («душе») не случайно. Душа человеческая – центральная тема Платонова. На протяжении всего творческого пути его беспокоила мысль о разрушении души рациональными устремлениями человека.

По Платонову, ум и сила сосредоточились в людях «высших», душа осталась достоянием беднейшего трудящегося народа. Так возникает повесть о таинственном народе «Джан», написанная в середине 30-х. Своеобразие творческих исканий Платонова – в отсутствии этнографической точности: джан – небольшой кочевой народ, состоящий из разных национальностей, в нем есть туркмены (кстати, герой повести – Чагатаев – сын туркменки и русского), каракалпаки, немного узбеков, казахи, персы, курды, белуджи и позабывшие, кто они, как объясняет в Ташкенте секретарь ЦК партии приехавшему из Москвы Чагатаеву. Но Чагатаев в таком объяснении не нуждается: он даже напомнил секретарю самоназвание народа: «Джан... означает душу или милую жизнь. У народа ничего не было, кроме души и милой жизни (...) Секретарь нахмурился и сделался опечаленным. – Значит, все его имущество – одно сердце в груди, и то, когда оно бьется... – Одно сердце, – согласился Чагатаев, – одна только жизнь, за краем тела ничего ему не принадлежит. Но и жизнь была не его, ему она только казалась...»

В этом диалоге – завязка действия. Чагатаев соглашается разыскать этот «потерянный народ», «делать» там социализм. «Чего же больше? – произнес секретарь. – В аду твой народ уже был, пусть поживёт в раю, а мы ему поможем всей нашей силой...»

Назар Чагатаев только что получил в столице диплом о высшем экономическом образовании, воодушевлен идеей, что революция спасает обреченные на гибель и вымирание народы. Он приехал в Среднюю Азию, чтобы возродить к новой жизни свой многострадальный народ, среди которого прошли первые годы его жизни. Он возвращается на родину дорогой детства и находит народ джан в том же состоянии, готовым «без сожаления расстаться... с жизнью, поскольку быть живым никому не казалось радостью и преимуществом». Символом народной жизни становится куст перекасти-поля: «пыльный, усталый, еле живой от труда своей жизни и движения; он не имел никого – ни родных, ни близких, и всегда удалялся прочь». Даже время здесь остановлено, движется по замкнутому кругу, а природный ландшафт совершенно не обновляется: «Чагатаев перебирал руками песок – он не изменился: ветер все прошедшие годы сдувал его то вперед, то назад, и песок стал старым от пребывания в вечном месте... Как маленькие старики, стояли дикие кустарники; они совсем не выросли с тех пор, когда Чагатаев был ребёнком».

Чагатаев – личность бесспорно выдающаяся, если он сумел противостоять такому запустению и безвременью: ведь «четыре человека приезжали

раньше... и они уехали». Чагатаев остаётся, хотя и понимает трудность своего положения: «Ведь его народ – наибольший бедняк на свете: он растратил свое тело на кошарах и в нужде пустыни, он отучен от цели жизни и лишен сознания и интереса, потому что его желания никогда, ни в какой мере не осуществлялись, народ жил механически». А ведь он не зря называл себя «джан» (душа): путь к индивидуальному спасению – это путь к ближнему. В повести Платонов выразил свое понимание огромной общечеловеческой проблемы и дает свое философское толкование мифу о народе, идущем через пустыню к земле обетованной. Народ боится выхода из пустыни, потому что жизнь вне ее потребует от него энергии, которой у него нет. Это подтверждает множество примеров из текста повести: «Хорошо тем, кто умер внутри своей матери, – сказала Гюльчатай. (...) Их душа давно рассеялась. Им все равно – живут они или нет». И даже: «Народ был весь живой, но жизнь в нем держалась уже не по его воле и была почти непосильна ему». «Народ всё ещё работал слабо, он не был убежден, что жизнь есть преимущество...» Среднеазиатская экзотика, помноженная на специфически национальные проблемы – лишь отправная точка творческих исканий Платонова. В. Турбин назвал «Джан» не просто философской повестью, но повестью-мистерией. «В «Джан» есть все, что должно быть в какой-нибудь прекрасной и полузабытой легенде. Есть пророк. Есть народ, который он выводит из мрака. Призраки «ада» и «рая». С этой точкой зрения спорил Л. Шубин, но в целом «Джан» отвечает этимологии слова: «mysterion – тайна, таинство», в ней ощутимы библейские реминисценции странствий по пустыне, а главный герой повести напоминает ветхозаветного Моисея.

Повесть Платонова не имела ничего общего с популярными тогда фактографическими произведениями о социалистическом строительстве, хотя, на первый взгляд, завязка сюжета подсказана именно этой темой. В духе героев социализма Чагатаев хочет достигнуть счастья сразу и для всех. Но ещё в комнате его возлюбленной Веры в Москве при виде картины «Сатана мысли» он получает намёк на проблематичность решения этой задачи. Его мечта утопична. Ведь казалось, он достиг успеха, что подтверждает текст повести: «Через два месяца, осенью, в долине Усть-Урта было построено четыре небольших дома из саманного кирпича, окруженных общим дувалом. В этих жилищах, не имевших окон за отсутствием стекла, разместился весь народ, впервые прочно укрывшись от ветра, холода и мелкой, летающей, жалящей твари. По предложению Чагатаева народ и забрал свой Совет трудящихся... а Суфьян стал председателем, как самый старший... Весь народ джан теперь жил, не чувствуя ежедневно своей смерти, и трудился над добычей пищи в пустыне, в озере и на горах Усть-Урта, как живёт в мире большинство человечества...»

Именно такими зарисовками и заканчивалось большинство произведений 1930-х гг., даже таких неординарных, неофициозных авторов, как Константин Паустовский («Кара-Бугаз»), Михаил Пришвин («Жень-Шень»).

Почему же у Платонова иной финал? На наш взгляд, наиболее четко пафос повести раскрыл В. Свительский: «Пока дело состояло в элементарном, пока народ был не расчленим на личности, не имел возможности выбора, тогда и Чагатаев в роли вожака и пастыря был на месте». Добавим, что хотя Чагатаев сформировался как человек европейской цивилизации, но теперь он стремится слиться со своим народом, стать с ним нерасчленимым общим целым (то, что в финале повести рядом с Чагатаевым остается Айдым, а Вера умирает, глубоко символично). Но как только в людей народа джан чужое усилие вдохнуло волю к жизни и веру в собственные силы, они сразу же перестали быть подобием стада, у каждого из них появился свой запрос и своя потребность. Ошибка Чагатаева в недоучете этого предстоящего изменения, в инерции его взгляда на массу как на неразделимое целое, согласное без индивидуального выбора на общую долю». Однако, как показывает критик, Чагатаев – человек умный, мыслящий, и все это не было для него полной неожиданностью. Платонов развивает свою, восходящую к легенде о Великом Инквизиторе Достоевского, концепцию о двух ступенях счастья: хлебным клейстером элементарной нужды нельзя склеить всемирное счастье. То, что дает своему народу Чагатаев, можно дать всем сразу, поровну, без учета личности каждого отдельного человека. И Вера, лелеющая свое одиночество, и сам Чагатаев мыслят свое счастье по-своему, и герой осознает это через миф об Ормазде и Ахримане, который со своим своеволием и гордостью не может удовлетвориться тем, что ему дано. Так и люди народа джан в финале повести, несмотря на сделанное для них Чагатаевым, разбредаются в разные стороны: «Некоторые шли к Каспийскому морю, другие к Туркмении и Ирану, двое, но далеко один от другого, к Чарджую и Аму-Дарье. Не видно было тех, кто слишком удалился ночью». «Началась драма индивидуального, отдельного бытия», – справедливо заметил по этому поводу Л. Аннинский. Герой Платонова признает её необратимость: «Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира. Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть о ни счастья достигнут за горизонтом...»

На первый взгляд, это противоречит начальной посылке, о которой мы говорили выше: нет пути к индивидуальному счастью иначе как пути к душе другого человека. Но этот путь должен быть результатом *свободного выбора*. Поэтому нельзя сказать, что Чагатаев потерпел поражение, ибо он понял причину своих неудач. Герой «приходит не к краху, а к бесконечности – мира истины, счастья – и, интеллектуально к этому готовый, смотрит правде в глаза. Финал повести – это и поражение Чагатаева в одном из его расчетов, и торжество Чагатаева – мыслителя, не поработанного утопической частью своего

проекта». В таком финале, справедливо считает Л. Аннинский, «и недоверие к монополии одного на проектирование счастья для всех, и горькая усмешка знания в адрес тех, которые, не позаботившись об остальных, уходили порознь, каждый за своим счастьем».

Пророческий смысл повести Платонова не был до конца прочувствован ни после её публикации, ни в период перестройки. Только исторический опыт советской России, «которую мы потеряли», дает основание увидеть правоту художника. Говоря о «возвращенных» и самых значительных произведениях Платонова – «Чевенгуре», «Котловане», «Ювенильном море», «Джан», мы стремились раскрыть сложное и противоречивое отношение писателя к социализму. Платоновское наследие лишний раз убеждает в том, что постперестроечный «бум» в отношении советской критики и литературоведения не может сводиться к смене знаков «минус» на «плюс» (и, соответственно, наоборот). Если так подойти, например, к заметке Селивановского «В чём сомневается Андрей Платонов» (Литературная газета, 1931 г.), то получается, что писатель говорил о массах, строящих социализм, с издевкой. Но ведь это не так. Не менее противоречивым оказалось и восприятие платоновских произведений в критике конца 1980 – начала 1990-х гг. Уточним разницу в позициях. Один лагерь критиков: Платонов к началу 1930-х гг. разочаровался в социализме, воспроизвел только теневую (минусовую) сторону происходящего. Писатель, по их мнению, только едок, зол, саркастичен в изображении чевенгуро-котлованских экспериментов. Социализм якобы понимается им как нечто занесённое в народную жизнь извне, что подтверждается обыгрыванием прозвища Чепурного – Японец – и звучащей на иностранный лад фамилии Вермо. Антинародная сущность строительства котлована в такой концепции подчеркивалась тем, что проект «пролетарского дома» принадлежит *инженеру* Прушевскому.

Правда, в этом довольно дружном хоре голосов были оттенки: дескать, Платонов выступал не против самого идеала социализма, а только против извращенных методов их воплощения в реальной жизни, и тогда Платонов-художник выглядел вполне партийным публицистом периода «оттепели» или перестройки. Другой оттенок: Платонов показывает не крах социализма и не о нем идет речь, а лишь о несостоятельности тех, кто взялся его строить, чтобы «получить в голом виде друг друга». В этом случае позиция Платонова уравнивалась с позицией автора «Собачьего сердца», а чевенгуро-котлованная модель социализма объясняется словами булгаковского Га-Ноцри: «Эти люди не учились и всё перепутали». Другой лагерь – он значительно меньше – видел в Платонове, особенно в авторе «Ювенильного моря», певца социалистических преобразований. Критики опирались не только на роман и повести, но и на публицистику Платонова, возводя его идеалы социализма едва ли не к сталинизму, что никакой критики, конечно,

не выдерживает. Здесь возникли разночтения одних и тех же эпизодов и образов (то, что его герой (Вермо) читает «Вопросы ленинизма», одними воспринимается как негативный, а другими как положительный штрих к авторской характеристике героя). Амплитуда колебаний в оценках отношения Платонова к социализму увеличилась еще и потому, что в них, кроме якобы объективно преподнесенного содержания (Платонов социалист или антисоциалист), играла роль и субъективность самой критики: для одного было хорошо, что Платонов чуть ли не сталинист, а для другого го – плохо. Но в чём сходились все критики – это признание неповторимости и удивительного своеобразия платоновского языка, передающего «фантастичность реальности и реализм фантастического».

И. Бродский в предисловии к английскому переводу «Котлована» писал, что Платонов «подчинил себя языку эпохи, увидев в нём такие бездны, заглянув в которые однажды, он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета... и стилистическими кружевами», которые, по мнению поэта, «занимали» таких писателей, как Бабель, Пильняк, Олеша, Зощенко. Язык Платонова – первозданный язык эпохи, в котором выразилась социальная психология масс, вовлеченных в игру с утопией, а последняя воздействует на язык – не только на лексику, но и на грамматику, заставляет «тяготеть к вневременным категориям и конструкциям; вследствие чего даже у простых существительных почва уходит из-под ног, и вокруг них возникает ореол условности».

Развивая мысль Бродского, М. Геллер считает, что «сам язык оказался способным породить фиктивный мир и впасть от него в грамматическую зависимость». Оставляя главенство языка в социуме, то есть роль «новояза» в судьбе народа (предмет современных лингвистических исследований), можно сказать, что жизнь языка в переломную эпоху показана Платоновым блестяще: «Язык утопии становится инструментом коммуникации и орудием формирования жителя идеального общества»⁸⁵¹). В интерпретации Т. Кучиной на материале стыков несовместимых понятий и смысловых смещений даже в рамках одного предложения, которые рассматриваются как наиболее точное отображение сдвинутого миропонимания, раскрывается, что «сам язык и есть мысль той фантастической реальности, в которой обитают персонажи»⁸⁵². Языку А. Платонова посвящены специальные статьи, монографии, где специфика языка утопии раскрыта в связи с мифологическим сознанием (овеществление абстракций, антропологизация предметов, признаков и процессов окружающего мира, восприятия социально -политических явлений как природных⁸⁵³), а отношения адресанта и адресата идеологизированной речи сводятся к одностороннему ее воздействию на массу людей – объект художественного исследования Платонова.

В заключение подчеркнём, что Платонов не изолировал себя от мирового литературного процесса, о чем свидетельствуют его статьи об Р. Олдингтоне, Э. Хемингуэе, В. Ирвинге. Познание через отрицание, поиск идеала в разочаровании, поиск победы в поражении и другие неразрешимые оппозиции западного романа оказались созвучными творческому кредо писателя. Платоновские фантазмагии при всей их русскости вызывают ассоциации с образами Кафки, а настойчивые попытки современных литературоведов связать творчество Платонова с сюрреализмом (буквально – сверхреализмом), то есть авангардистским направлением, хотя пока и не доказательны, но могут быть учтены при анализе невероятных сочетаний подчеркнутой вещественной конкретности платоновских описаний с алогичностью поведения и речи героев с фантастичностью восприятия и воссоздания реальной жизни. Впервые о сюрреализме Платонова заговорил И. Бродский в предисловии к английскому переводу «Котлована»: «Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в «Котловане» следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом». В то же время Бродский отмечал отличие сюрреализма Платонова от западноевропейского: «Платонов не был индивидуалистом... наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего. Поэтому и сюрреализм его внеличен, фольклорен и, до известной степени, близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма. Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное сознание, но представители традиционно неодушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу». В соответствии со своей концепцией художественного творчества, в основе которой лежит самодостаточность языка, Бродский считает главным у Платонова сам язык, оказавшийся способным породить фиктивный мир, и писатель попадает «в грамматическую зависимость» от него. Этот язык компрометирует «время, пространство, самую жизнь и смерть – отнюдь не по соображениям культуры», но потому, что, в конце концов, именно на нем мы и говорим.

Рассказы о войне. «Возвращение». В годы Великой Отечественной войны Платонов – военный корреспондент газеты «Красная звезда». Его очерки, корреспонденции, рассказы печатались и в журналах «Октябрь», «Новый мир», «Знамя», «Краснофлотец».

Платонов подчёркивает особенное отношение русского человека к войне, как к стихии – пожару, наводнению, все сметающей со своего пути буре: «К войне, раз уж она случилась, русский человек относится не со страхом, а тоже со страстным чувством заинтересованности, стремясь обратить её ка-

тастрофическую силу в творческую энергию для преобразования своей мучительной судьбы».

В критике уже отмечалось, что в рассказах Платонова освободительная война и хлебопашество рассматриваются как явления одноплановые, «пехота войны» – это защита земли от поругания («Сын народа», «Броня», «Смерти нет»). Писатель никогда не ограничивался только изображением фронта и считал, что после войны должен быть построен не только храм вечной славы воинам, но напротив него – храм вечной памяти мученикам нашего народа. «На стенах этого храма мертвых будут начертаны имена ветхих стариков, женщин, грудных детей. Они равно приняли смерть от рук палачей человечества...». Образ земли в его рассказах поднимается до мифологемы и совмещает в себе природные и нравственные начала жизни (М. Дмитриевская). Война поставила под угрозу извечный миропорядок, и герой, которого воспел Платонов, должен восстановить закон бытия. Главной силой русского человека, защищающего свою родину, Платонов считает преемственность поколений – живых и умерших (отсюда внимание в его рассказах и к образам детей, и стариков, и живое чувство с опричастности истории).

Смерть сына навсегда осталась для него незаживающей раной. «Я так тоскую о холмике земли на армянском кладбище», – писал он жене с фронта 6 июля 1943 г. Изложив фронтовых впечатления, добавлял: «И странно тебе покажется, но мне в такие ночи не так грустно. Мне кажется, что мой сын где-то там, в этом сине-зеленом мраке». Прошлое и будущее, «живое» и «мертвое» активно участвуют в жизненном процессе, образуя через самовосстановление обрываемых войной связей напряженное силовое поле истории. А. Платонов необычайно чутко чувствует спад или временную утрату этой напряженности, момент равновесия между жизнью и смертью, «ничейную территорию» будущего, на которой должен решиться вопрос: чему существовать на земле – смыслу и счастьем или хаосу и отчаянию. «Смерть победима, – писал А. Платонов, – потому что живое существо, защищаясь, само становится смертью для той враждебной силы, которая несет ему гибель. И это высшее мгновение жизни, когда она соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью». Отсюда гиперболичность солдатских фигур в рассказах Платонова, как, например, в «Обороне Семидворья», когда мертвые *стоят*, продолжая сражаться в узкой траншее вместе с живыми.

Другая грань интерпретации прозы Платонова – внимание не только к основным мотивам, но и к многозначности слова, заключенной, например, в названии рассказа «Взыскание погибших». «Кто, что и с кого взыскивает?» – задается вопросом исследователь-лингвист, сопоставляя современные и устаревшие значения слова *взыскать*. Переосмысленное, как «спрос», «укор»,

оно может быть отнесено не только к героям фронта, но и невольным жертвам войны. Отыскивать, искать, разыскивать – так разъясняется это слово в словарях Даля и Срезневского. Живые ищут мертвых, но и мертвые ищут живых, зовут их, чтобы оставаться в их памяти. «Взыскана – это и оправдана», – как пишет сам Платонов в финале рассказа «Взыскание». Ради вечной памяти погибших «надо исполнить все их надежды на земле, чтобы их воля осуществилась и сердце их, перестав дышать, не было обмануто (...), чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель». «Взыскание» в этом контексте воспринимается как наказ погибших исполнить то, чего не могли исполнить они сами. Ассоциации с названием известной чудотворной иконы Божьей Матери позволяют увидеть в рассказе торжественную простоту и глубину, как в произведениях средневековых авторов, повествующих о жизни святых. В этом случае словосочетание *взыскана их гибель* приобретает еще и значение «вознаграждена». Таким образом, на возникший в начале вопрос не может быть однозначного ответа. Взыскание мертвых – это и наш (живых) поиск могил погибших, и их (мертвых) немое воззвание к живым, к нашей памяти, и наш долг перед ними осуществить их волю и «суметь жить после победы... высшей жизнью».

Платонов внимателен к судьбам героев не только фронта, но и тыла. Среди произведений русских писателей, глубоко раскрывших в экстремальных условиях войны национальный характер, особое место занимает рассказ «Крестьянин Джагафар». Башкирское село Ямаул жило тем же, чем и вся огромная страна, и рассказ эпичен в буквальном смысле этого слова, передает народное мироощущение, осознание того, что только самоотверженным трудом в тылу можно победить врага. «Народная сила рождается в деревенской материнской земле, и войско народа питается от земли, распаханной руками крестьян, согретой солнцем и орошенной дождем». Путь к людям, путь к добру очень старого человека без имени, которого зовут уже только бабай (старик), проходит через разорённые колхозные подворья, где шаг за шагом возвращаются к жизни и через давно стихшую ветряную мельницу, и промерзший коровник, и остывшие печи.

Вопреки сложившейся в годы войны традиции очерковой прозы, рисующей героя только в действии, поступке, неторопливое повествование Платонова насыщено подробностями, воссоздающими внешний и внутренний облик героя. Бабай «давно чувствовал, что где-то посередине земли зреет смертное зло, и теперь оно вышло наружу, в войну, как и должно быть...». Дальнейшее развитие этой мысли переходит в очень смелое авторское раздумье о войне, распрямившей людей, живших в страхе перед тоталитарной властью: «...Чтобы люди больше не боялись жить на свете, чтобы они больше не томились в разлуке с родными, не горевали от разорения своих

дворов, не мучились голодом и увечьем, – чтоб отошла от них тоска, которая непосильна для человеческого сердца. Теперь настало это время, и бабай обрёл надежду, что эта пора минет и тогда будет счастье».

Среди хрестоматийно известных рассказов А. Платонова о Великой Отечественной войне есть и необычные, требующие нестандартной интерпретации. Е. Яблоков относит к ним рассказы, где доминирует мотив нового рождения людей из недр матери-земли, рассматривая их в контексте предшествующих произведений писателя, видящего сакрально-эротическую связь человека с землей. Именно так интерпретируется освобождение жителей из вырытых земляных щелей и погребов («Офицер и крестьянин») и состояние мальчика Егора, найденного матерью в пещере, выдержавшего, пусть во сне, искус смерти. Утроба земли предстает также как материнское лоно, из которого два человека из враждебных армий выходят, пережив сильнейшее физическое и душевное потрясение, как бы родившись заново: «Мы оба лежали, точно свалившиеся в пропасть с великой горы, пролетев страшное пространство высоты молча и без сознания». Герой-рассказчик – русский рядовой стрелок – остро чувствует свое воскрешение, его противник, Рудольф Вальц, умирает. Но в концепции Платонова, во-первых, смерть – это тоже форма жизни (Вальц как бы *рождается* в смерть), во-вторых, сама земля в изображении писателя – мир живой – и выталкивает из своего живого лона мертвеца. Силы живой природы, как писал Платонов, должны размолоть его тело в прах. Механистичность, надуманность жизненного поведения фашиста (рассказ назывался «Неодушевлённый враг») должны быть побеждены органическим, живым началом мира.

Типичный для рассказов этого периода конфликт военного противостояния под пером Платонова превращается в конфликт внутренний – между душевностью и рассудочным рационализмом: «Неодушевленным врагом оказывается механический рассудок, противостоящий душевности и ведущий к бесчеловечным, утопическим схемам».

В раскрытии образа врага, как показал Е. Яблоков, зримо выражены традиции Достоевского: враг, и прежде всего стоящий за ним Гитлер, предстаёт как антихрист, отводящий человеку только роль ветошки. «Я не сам по себе, я весь по воле фюрера!» – говорит Вальц, признавая статус человека только за Гитлером, за что и получает от русского героя определение ветошки. В руках фашистов даже хлеб (а Гитлер, как говорит Вальц, «даст хлеб жене и детям – хоть по сто граммов на один рот») теряет «душу», утрачивает «животворную силу и даже запах». Да и от самого Вальца «пахло не так, как от русского солдата, – от его одежды пахло дезинфекцией и какой-то чистой, но неживой химией; шинель же русского солдата пахла обычно хлебом и обжитою овчиной». «Феноменологичность рассказа Платонова в том, что Вальц, враг, существует для него как феномен сознания». Его образ истолко-

вывається літературознавцем як реалізована метафора духовного підполя. Военні розповіді Платонова публікувалися в періодичці, а також виходили невеличкими збірниками «Одухотворенні люди» (1942), «Бессмертний подвиг моряків», «Розповіді про батьківщину», «Броня» (1943), «В бік заходу сонця» (1945).

В 1944 г. Платонов після контузії повертається в Москву. Розповідь «Повернення» («Сім'я Іванова»), опублікована в 1946 г. на сторінках журналу «Новий світ», відкрила новий етап не тільки в творчості Платонова, але і в історії російської розповіді радянського періоду. Її порівнюють з «Судобою людини» М. Шолохова, хоча останній, отримавши стимул до написання розповіді в тому ж 1946 г., пише і публікує її тільки в змінюванійся політичній ситуації. І в одному, і в іншому – глибоко психологічно розкриті складнощі повернення «самих звичайних» героїв до мирного життя. І той, і інший розповіді несуть в собі епопеїчне початок. В складних судбах героїв «Повернення» і «Судоби людини» більше черт схожості, ніж відмінностей. «Сюжетна ситуація «повернення» героїв з війни, за словами В. Запєвалова, виявляє глибину трагічного стану післявоєнної дійсності, побуджуючи читача шукати шляхи подолання трагизма життя». Мєру людськості своїх героїв письменники виявляють через ставлення до їхньої сім'ї, жінки, дітям, а їхній висповідь несе «виявлену правду про долю людини на переході від війни до миру».

Ізломані війною людські судби, життя тїла, державшегося на хрупких жіночих і дїтських плечах в розповіді «Повернення», стали приводом для звинувачень письменника в клеветі на радянську дійсність. Ситуація рубежа 1920–1930-х гг. повторилася – набір збірника розповідей Платонова «Вся життя» був розсипан. Розповідь «Повернення», опублікована в кінці 1946 року на сторінках «Нового світа», потрапила під перехрестний вогонь критики в дусі Постановлення ЦК «О журналах «Звезда» і «Ленінград». Уже в перших числах січня 1947 г. в статті В. Ермілова «Клеветницький розповідь А. Платонова», опублікованій в «Літературній газеті», говорилося, що замість свята повернення батька дано «уродливий і нечистий світ», а місяць попері в «Правді» уже Фадєєв назвав «Повернення» «лживим і грязноватим розповідцем».

Сейчас розповідь «Повернення» потрясає «глибиною дослідження «вічних» проблем людського існування» (Н. Малыгіна). Образ-поняття «дом» – символ стійкості – порівнюється з образом-поняттям «серце» і протистоїть пространству: Алексєй Іванов відчував в домі «тиху радість в серці і спокійне задоволення», але поїзд, який повинен був увезти демобілізованого гвардії капітана Алексєєвича Іванова додому, знаходився «невідомо де в сірому пространстві». З пространством зв'язан і образ медсестри Маші, випадково попутчиці Іванова, яка, як і

он, чувствовала себя осиротевшей без армии. Но увлечение Алексея ограничено всего двумя днями, он стремится домой, где его уже несколько дней ждут жена Любовь Васильевна и дети Петрушка и Настя в аккуратно подштопанной одежке. Об искалеченном детстве говорил сумрачный взгляд мальчика. Эта деталь дополняется горькой исповедью Любви Васильевны, чья тяжёлая жизнь толкнула её на измену мужу-фронтовику. Оскорблённый в своем чувстве покорным признанием жены, выдержав натиск маленького старичка-сына, вступившегося за мать, Иванов решается уехать к Маше, найти «нового близкого человека». Из тамбура вагона «он ещё раз хотел взглянуть на оставленный дом», на город, который, как ему казалось, он оставлял навсегда. В последний раз переживает он обиду на жену, хоть один раз, но все жё изменившую ему. То, «что жить ей было трудно, что нужда и тоска мучили её, так это не оправдание, это подтверждение ее чувства, – размышляет герой. – Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чём не нуждался и не тосковал, он никогда бы не полюбил другого человека». Перелом в настроении Иванова произошёл при виде двух детей, которые, спотыкаясь и падая, бежали вслед за поездом. Это, занявшее страницу описание бьёт по сердцу читателя неподдельным детским горем.

Как справедливо писал С. Бочаров, «самое прочное и точное в целесобразной организации жизни оказывается – не жестокий каркас, а тончайшая мягкая нить, как бы одновременно суровая и шелковая нитка жизни. Она так тонка и слаба, что готова всегда порваться, но она необычайно прочна и сильна. В послевоенном «Возвращении» эта платоновская метафора, которая не воспринимается как метафора, осуществляется в действии рассказа. Именно мягкими маленькими – здесь буквально – ногами детей – спасается жизнь загрубевших «жестких» людей...» Сиротство взрослого или маленького человека, утверждает Платонов, должно быть преодолено. Это было подлинно гуманным разрешением конфликта. Последующая попытка автора издать рассыпанный сборник (при согласии снять наиболее «пессимистские» рассказы) также успеха не имела. Увидело свет только «Волшебное кольцо» (1950) – русские сказки в обработке Платонова. (Ему предшествовали сборники «Финист – Ясный Сокол» и «Башкирские сказки»). Нужда – болезнь – туберкулез – неослабевающая тоска по умершему сыну вместе с безысходностью писательской судьбы сделали своё дело. В 50 с небольшим лет Платонова не стало. Но одухотворенные редким его талантом книги получили в истории русской литературы вечную прописку.

Вопросы и задания:

1. Сомнения в гуманистических ценностях революции (по рассказу А. Платонова «Усомнившийся Макар»). («Сокровенный человек»)

2. Тема «научного человека» в рассказе А. Платонова «Усомнившийся Макар».
3. Смысл названия повести А. Платонова «Котлован».
4. Авторская позиция и способы её выражения в повести А. Платонова «Котлован».
5. Тема коллективизации в изображении М. Шолохова и А. Платонова.
6. Я и Мы в повести А. Платонова «Котлован».
7. Напоминания о прошлом или предупреждение о будущем (по повести А. Платонова «Котлован»).
8. Комическое и трагическое в изображении строителей людского блага (по произведениям Замятина и Платонова).
9. Символический смысл образа девочки Насти в повести А. Платонова «Котлован».

Литература

1. Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы и биографии. – М., 1994.
2. Барт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. – СПб., 2000.
3. Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – М., 1982. – С. 90.
4. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – М., 2000.
5. Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – М., 1993. – №1 (специальный выпуск).
6. Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. – М., 1995.
7. Полтавцева Н. Философская проза Андрея Платонова. – Ростов-на-Дону, 1981.
8. Радбиль Т.Б. Мифология языка Андрея Платонова. – Нижний Новгород, 1998.
9. Свительский В.А. Андрей Платонов вчера и сегодня: Статьи о писателе. – Воронеж, 1998.
10. «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995.
11. Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» А. Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х гг. – Екатеринбург-Стерлитамак, 1998.
12. Чалмаев В. Андрей Платонов. – М., 1989. – С. 190.
13. Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет. – М., 1987.

СОДЕРЖАНИЕ

Лекция № 1. Своеобразие прозы конца XIX – начала XX века. Короленко В. Г.	3
Лекция № 2 Вересаев В. В.	18
Лекция № 3. Максим Горький	45
Лекция № 4. Куприн А. И.	52
Лекция № 5. Между реализмом и модернизмом: Бунин И. А.	58
Лекция № 6. Андреев Л. Н.	99
Лекция № 7 Модернизм в русской литературе. Блок.....	105
Лекция № 8. Акмеизм. Гумилёв Н. С., Ахматова А. А.	118
Лекция № 9. Есенин С. А.	131
Лекция № 10. Замятин Е. И.	140
Лекция № 11. Булгаков М. М.	170
Лекция № 12. Зощенко М. М.	187
Лекция № 13. Толстой А. Н.	210
Лекция №14. Пастернак Б. Л.	224
Лекция № 15. Платонов А.	253

Уалихан Кибраевич Абдыханов

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА
(Книга 1)**

Курс лекций

Редактор Байырбекова Л.
Технический редактор Аблаев Н.

Формат 60*60, 1/16. Гарнитура Times New Roman
Условные печатные листы 18,75. Тираж 500. Заказ 245
Отпечатано в типографии ЮКГПУ