

У. К. Абдыханов

**История русской
литературы XX века
(2-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 « » _____ 2019 г. (протокол №)

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

Абдыханов У.К. История русской литературы XX века (2-я половина).
Курс лекций для студентов филологического факультета. – ЮКПУ,
Шымкент, 2019. – 305 с.

Курс лекций представляет собой лекций по русской литературе XX века (2-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.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХИ

План:

1. Современные дискуссии о социалистическом реализме
2. Генезис социалистического реализма
3. Социалистический реализм и «реализм»
4. Литературные группы 20-х гг.:
 - а) скифы;
 - б) леф (левый фронт искусства);
 - в) имажинизм;
 - г) конструктивизм;
 - д) Серапионовы братья;
 - е) перевал;
 - ж) пролеткульт;
 - з) «Кузница» и ВАПП;
 - и) другие группы ВАПП;
 - к) РАПП;
 - л) судьба ВОКП;
 - м) ОБЭРИУ;
 - н) литературные объединения и журналы русского зарубежья;
 - о) ликвидация литературных групп и дальнейшая судьба социалистического реализма.

Современные дискуссии о социалистическом реализме. В разгар перестройки - в мае 1988 г. - на страницах «Литературной газеты» были опубликованы материалы «Круглого стола» под названием «Отказываться ли нам от социалистического реализма?», положившие начало продолжительной дискуссии. Как отмечал В. Ковский, за «Круглым столом» была впервые предпринята попытка назвать вещи своими именами, обозначить возможные ответы и альтернативы. Продолжая дискуссию, в статье «Культ метода: причины и следствие» он говорил:

«Следует ли нам «отказываться от социалистического реализма»? Помилуйте, зачем же. Можно ли отказываться от того, что существовало и существует (...) За социалистическим реализмом стояли и всё ещё стоят некоторые объективные закономерности развития литературы в советскую эпоху. На основе этого метода в 20-е годы были созданы, во всяком случае, сильные произведения».

Появились и продолжают появляться статьи в других изданиях, но чаще нигилистического характера. В них отчетливо просматриваются две тенденции: первая ставит соцреализм вне художественности и на этом основании перечеркивает всех причастных к нему писателей, в том числе и Горького (А. Генис, Б.Парамонов). Вторая - трактует его как «творение Сталина 1930 г.г.», как «теоретический фантом». По сути дела к этой тенденции близка и точка зрения и Л.Смирновой, автора стабильного учебного пособия для пединститутов и университетов по данному курсу (М.: Просвещение, 1993). Сказав о **мифическом** «социалистическом

реализме» (49; 16), она далее пишет об ошибочных утверждениях, будто Горький открыл некий творческий метод, характерный и для внутренне чуждых Горькому А.Серафимовича, Д.Бедного, И.Вольнова, пролетарских поэтов. Горький был оригинален, неповторим». С такой позицией, естественно, согласиться нельзя. Своеобразие идиостиля Горького не исключает наличия в определенной части его творчества более общих принципов изображения мира и человека, которые роднят его, по крайней мере с Серафимовичем, с прозаиками советского времени, опиравшимися на соцреалистического Горького и на его теоретические выступления. И если ранее Серафимович перешел к теме первой русской революции не без влияния Горького, то его рассказ «Бомбы» писался одновременно с «Матерью», давая вариацию жизненного пути женщины, подобной Ниловне. Делать вид, что никакого соцреализма не было означает повторение ошибки прошлого, когда для «спасения» Маяковского его отлучали от футуризма. Вопреки нигилистическим тенденциям в науке зреет потребность объективного исследования соцреализма. «Именно сейчас, когда социалистический реализм перестал быть гнетущей реальностью и ушел в область исторических воспоминаний, необходимо подвергнуть феномен соцреализма тщательному изучению, чтобы выявить его истоки и подвергнуть анализу его структуру», - писал известный итальянский славист В.Страда. И примеры такого объективного подхода уже имеются. Так, в книге М.Голубкова «Утраченные альтернативы» (1992) социалистический реализм трактуется как определенная эстетическая реальность, без учета которой не будет полным общий литературный контекст, представляющий собой систему альтернативных течений.

Генезис социалистического реализма. Принципы пролетарской литературы Горьким специально не обосновывались. Его страстная полемика с декадентами лежит в той же плоскости, что и высказывания других писателей-реалистов - Л.Толстого, И.Бунина - и подкреплялось апелляцией к традициям литературы XIX в. Статью В.И.Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) также нельзя рассматривать как литературный манифест. Хотя в ней и были сформулированы определенные принципы «партийной литературы» (вызвавший гневную отповедь Брюсова), но в целом она была посвящена не проблемам развития художественной литературы, а партийной печати. Канонизация ее положений произошла не в рассматриваемый период, а гораздо позже.

Итак, в начале века социалистический реализм существовал как художественная тенденция никак не называемая, а подчас и не осознаваемая. Она вызревала в романтико-реалистическом художественном мире раннего Горького. В сравнении с Гаршиным, Короленко, также тяготеющими к неоромантизму, легенды и аллегории Горького отличались более звучной мажорной нотой, более непосредственно выраженной надеждой на будущее, более понятной и

доступной широким массам художественной формой. В творчестве Горького, вступившего в литературу одновременно с нарастанием рабочего движения, были многократно усилены идеологические и эстетические поиски, характерные для его старших современников. Дальнейшее художественное воплощение пролетарских настроений в образах героев, за которыми, по выражению Б.Бялика, стояла своя новая среда, было, безусловно, новаторством Горького. Но не следует слишком резко противопоставлять его в этом плане реализму XX в., ибо общеизвестны факты дружеской и творческой близости Горького к прозаикам реалистам, их участия в горьковском издательстве «Знание». Такой альянс можно объяснить выводом В.Келдыша об обновлении художественной системы реализма в начале века. Одним из важнейших аргументов исследователя явилось то, что в указанный период меняется характер взаимоотношений между личностью и средой; вопреки позитивистским концепциям утверждается относительная независимость личности от социальной среды, ее активизм. Последний нередко и не без оснований просматривается сквозь призму влияния на русскую литературу философии Ницше.

Нам уже приходилось говорить о том, что теория соцреализма представляется нам синтезом трех начал: ницшеанства, марксизма и богостроительства. Подтверждение нашей точки зрения мы позже нашли у В.Страды, который к «трем источникам социалистического реализма» относит: 1) богостроительство, связанное с ницшеанством и марксизмом; 2) марксистское направление гегельянского толка, возглавляемое в 30-е г.г. Г.Лукачем и М.Лифшицем в журнале «Литературный критик»; 3) теорию партийности литературы и шире - вообще теория «пролетарской» и «социалистической» революции, а также практика тотального руководства построением коммунизма. Поскольку отмеченные В.Страдой второй и третий источники относятся к 30-м г.г., то есть к новому этапу развития явления, мы в вопросе о генезисе соцреализма ограничимся рассмотрением ницшеанских, марксистских, богостроительских его корней.

Отношение «основоположника соцреализма» Горького к сверхчеловеку Ницше и к героям народничества было достаточно противоречивым: от «Ницше... нравится мне» до «Я был человеком «толпы», и «герои» Лаврова-Михайловского... не увлекали меня, также не увлекала и «мораль господ», которую весьма красиво проповедовал Ницше». Очевидно, эта противоречивость объясняется маргинальными особенностями личности писателя, тем не менее ницшеанские мотивы в творчестве раннего Горького самоочевидны.

Увлекаемый марксистскими идеями об авангардной роли рабочего класса, Горький, казалось бы, сменил ницшеанскую идею индивидуализма на убеждения коллективиста. Возвышенное боевое настроение пролетариата, осознавшего якобы предназначенную ему роль хозяина мира и освободителя человечества, он называл «героическим романтизмом коллективизма». Отличительные особенности социалистического реализма

проявлялись в трактовке и художественном претворении материала, обретшем социально-конкретные формы. Во «Врагах» и, особенно, в «Матери» явно иное соотношение между идеальным и реальным, чем в творчестве его предшественников, ибо, как говорил Луначарский, Горький - дитя времени, когда чертами мировоззрения стали страстные порывы к претворению идеала в действительность, когда идеал понимался как часть реальности и даже как ее внутренняя сущность («Максим Горький»). Для этого щедро использовались краски романтического стиля, в том числе и в рассказах А.Серафимовича, посвященных первой русской революции.

Смена ориентации сказалась на характере героя. Павел Власов, хотя и может быть поставлен в ряд с Данко, увлекшим за собой людей, все же не похож на подлинно ницшеанских героев раннего Горького, не утруждавших себя вопросом «Что я сделаю для людей?». Собственно в отказе от них, от их индивидуализма критик начала века Д.Философов увидел конец Горького как художника, но суть эволюции заключалась в смене художественной концепции героя. К герою социалистического реализма - коллективисту, выразителю интереса своего класса (а Ницше классовый подход отрицал) уже не приложим ницшеанский «сверхчеловек», который общается с людьми, «серея от отвращения» и «избавляется (курсив Ницше) от толпы» («По ту сторону добра и зла»). Для Горького не приемлемо и характерное для Ницше элитарное понимание культуры, презрение к «общепринятым книгам», которым пристает «запах маленьких людей». Не выдерживает критики тезис Б.Парамонова о том, что Горький усвоил из Ницше только одну формулу: падающего толкни (39). На деле Горький противопоставил ей другую: восстающего поддержи. Однако, двигаясь в новом направлении, Горький сохранил соотносимую с ницшеанством идею волюнтаристского преобразования мира, последствия которого ужаснули в 1917-1918г.г. его самого. Активизм Горького, обретая крайне революционные формы в духе марксера «Философы прошлого только объясняли мир, а задача состоит в том, чтобы изменить его», сближался с активизмом Ницше. (Интересно, что определение философского кредо Ницше в одном из русских переводов - в 1909г. звучал как парафраз указанного тезиса Маркса: «Ницше стремился больше к тому, чтобы преобразовать мир, чем понять его определенным образом»). В письме И.Микколе от 28 июля 1921г. Горький писал: «Я верю в энергию личности более твердо, чем в энергию масс», и эта вера сочеталась с определенным недоверием к демократизации. Известна его фраза: «...Победа демократизма будет не победой Христа, как думают иные, а - брюха».

Не ссылаясь ни на Маркса, ни на Ницше, а, может и не чувствуя своей причастности к их идеям (они, как говорится, носились в воздухе), Горький-художник утверждал свое активное отношение к миру, испытывал желание его кардинально переделать. По сравнению с литературой XIX в., можно говорить о качественно новом характере социальной активности горьковского положительного героя. Слова

Горького «Только люди безжалостно-прямые и твердые, как мечи, - только они пробьют» можно поставить эпиграфом к галерее положительных героев соцреализма. Ницше, считавший всякую мораль своего рода тиранией по отношению к природе, говоривший о моральной лицемерии повелевающих, питал иллюзии большевизма об искоренении старой морали на благо общества. Кстати, это стало реальным основанием для довольно частого отождествления советского искусства с искусством Третьего Рейха (А.Гангус назвал соцреализм «фашизмом в культуре»). В искусстве советском и фашистском видят общие, восходящие к Ницше традиции, но ни советская литература в целом, ни публицистика не скатились до пропаганды насилия и человеконенавистничества.

Ницшеанский сверхчеловек обернулся героем нового типа - суперменом революции «с глазами стальной синевы», громившим дома предместий с бронепоездных батарей, не способным к состраданию: «Мы разучились нищим подавать...», - как писал Н.Тихонов.

Но опять же подчеркнем связь ницшеанского героя с воззрениями радикального народничества. Ещё Лавров полагал, что народу «нужны мифы и их мученики, легенда о которых переросла бы их истинное достоинство, их действительную заслугу. Им припишут энергию, которой у них не было (...). Они станут недостижимым, невозможным идеалом перед толпой. Число гибнущих тут не важно. Легенда их всегда размножит до последней возможности». Такое понимание положительного героя, «питало» богостроительский сюжет не только революционного времени, но и будней (обязательно героических) социализма. Нечто родственное позднему горьковскому пониманию социалистической практики можно найти в «По ту сторону добра и зла», где ставилась задача «подготовить великие, отважные коллективные опыты в деле воспитания и дисциплинирования с целью положить этим конец тому ужасающему господству неразумности и случайности, которое до сих пор называлось историей». Ницшеанская потребность в энтузиазме, экстазе вполне вписывалась в складывающуюся эстетику социалистического реализма.

Есть ещё одна особенность теории социалистического реализма, сближающая его с эстетикой Ницше - определенная сакральность. Причем последняя предполагала практическую возбудительность произведений искусства на сознание и поведение реципиента. Вспомним тезис Ницше о роли мифа в искусстве нового времени, мифа, напоминающего «о другом бытии и высшей радости». Творцам такого искусства, как полагал Ницше, его народ будет обязан возрождением немецкого мифа. Своеобразное развитие этих идей можно увидеть в докладе М.Горького на Первом съезде писателей, в его суждениях о романтизме, лежащем в основе мифа и возбуждающем революционное отношение к миру, отношение, практически изменяющее мир. Так идея активизма укоренялась в аспекте культуры.

Пристрастие Горького к социальному активизму, его высказанное на заре XX в. кредо «Человек же, утверждающий пассивное отношение к

миру,- кто бы то ни был, - мне враждебен... Здесь я фанатик» подтверждалось его долгой полемикой с Л.Толстым и Ф.Достоевским. Даже в 1918 г., когда писались «Несвоевременные мысли», которыми писатель отделял себя от большевиков, когда перспективы начатых социальных экспериментов вызывали сомнение у многих, в том числе у него самого, Горький повторял: «По существу мое отношение к социальной педагогике Толстого, Достоевского не изменилось и не может измениться. Смысл двадцатипятилетней работы моей, как я понимаю ее, сводится к страстному моему желанию разбудить в людях действительное отношение к жизни». Отвергая проповедь о необходимости терпения, Горький добавлял: «Подобные проповеди органически враждебны мне, и я считаю их безусловно вредными для моей страны». Эта мысль также вошла в теоретический канон социалистического реализма.

Как относиться нам к этой полемике сейчас, когда активизм Горького именуется «сатанинским» (Б.Парамонов), а герои послеоктябрьской лет заклеены за то, что они «мечутся, как угорелые»? Думается, что позиция Достоевского и Толстого, с одной стороны, и Горького - с другой, два полюса в диалектике правды, которые необходимо не противопоставлять друг другу как взаимоисключающие, а учитывать в поступательном движении общества. Вопрос об активизме волнует и современную философию. Оправдавшиеся сомнения Достоевского, Толстого в эффективности социальных преобразований, нашедшие отзвук и в произведениях писателей последующего поколения, их предостережения о негативных сторонах социальных катаклизмов не должны пониматься как абсолютный аргумент против активного преобразования жизни. Но это при условии, что ни одна из тенденций не будет искусственно насаждаться в административно-репрессивном порядке и обретать тот тотально-разрушительный характер, как это случилось в послереволюционной России. Если ранее идеи Толстого и Достоевского побивались авторитетом Горького, то нельзя допускать и обратного.

Богостроительство, которым занимались кружки Богданова-Луначарского при активном участии Горького, надо отличать от богоискательства (см. выше). Богоискатели и богостроители сближались в критическом отношении к официальной церкви. В остальном их позиции были разные, что нередко вызывало полемику. Богостроительство по сути дела означало пропаганду марксизма в форме понятной народу религиозной проповеди. Возникнув как «религия без Бога» (выражение Луначарского), оно приходит к мысли, что восставшие рабы могут иметь своего Бога (34; 49) и новое религиозное пролетарское сознание, Примечательно то, что в сознании Луначарского революционно-богостроительские идеи соединялись с ницшеанским: в мире нет смысла, но мы должны дать ему смысл. Сверхчеловек воспринимался как мост, ведущий в Эдем будущего, и Луначарский считал, что Ницше любил в нем ещё не законченного Бога.

Революционное преобразование мира у автора «Матери» мыслится как построение царства Божьего на земле в духе первохристианства. По замечанию западных специалистов по теологии, видеть в настоящем ростки будущего (принцип нового творческого метода) - это есть, светская попытка подспудного осмысления христианской идеи. В «Матери» же закладывался и канон героя, приносящего искупительную жертву, переступающего во имя высокой цели не только через свои собственные желания, но и через своих близких. Апостольское имя Павел, его строгое лицо, монашеская суровость, обреченность на тюрьмы и ссылки, непосредственные отсылки к Евангелию рождают ассоциации со словами известного послания: «Меня уже приносят в жертву... Но ты переноси скорбь..., совершай дело благоверника..., проповедуй слово. Здесь вспоминаются и более позднее жизнеописание другого Павла - о следовании житийному канону в романе Н.Островского не раз упоминалось в зарубежной критике. Рассказ о «благочестивом и праведном» Симеоне - Семене Давыдове и т.д. В то же время идеалы, утверждаемые соцреализмом, сближались и с ницшеанской концепцией человека, пренебрегающего любовью к ближнему во имя отдаленных целей («Все любят близкое, но в большом сердце - и далекое», - говорит в «Матери» Андрей Находка), открывая длинную цепь типичных для соцреализма сюжетных перипетий: конфронтации-ненависти с родителями, обречение на смерть собственного ребенка во имя идеи и т.д.

Следующий шаг соцреалиста Горького - повесть «Исповедь», которая в советском литературоведении противопоставлялась «Матери» как ошибка писателя. Но как справедливо писал А.Синявский в статье «Роман Максима Горького «Мать» как ранний образец социалистического реализма», повесть была закономерным и логическим развитием идеи богостроительства, глубоко заложенной ещё в романе «Мать».

В «Исповеди» Горького на первый план выходят собственно религиозное искание героя на этот раз Матвея (Матфея). Полагая, что богов не ищут - их создают, Горький говорит о необходимости строительства Бога в душе человека. К такому выводу его подводили живучие социально-утопические идеи сознания народа, легенды о «земле обетованной» и «избавителе» и безоглядная убежденность в их истинности (23; 29-36). В финале «Исповеди» герой, разочаровавшись в официальных формах религии, приходит к идее народобожия, а автор под богостроительством понимает устроение народного бытия в духе коллективистическом, в духе единения всех по пути к единой цели - освобождению человека от рабства внутреннего и внешнего. Такая сакральность в отношении к народу как целому, наряду с героем, приносящим себя в жертву общему делу, сохранилось на всех последующих этапах развития социалистического реализма; она исключала полифоничность точек зрения, требовала в начале нейтральности, а позже и авторитарности стиля, его однонаправленной

воздейственности на читателя. Богостроительские идеи сохранялись у Горького до конца жизни.

«Социалистический реализм и «реализм». И здесь необходимо разграничить понятие «социалистический реализм» и «реализм» не только в диахронике, учитывающий отличие позиции Горького от позиции его предшественников, но и в синхронном плане; больше того - в творчестве одного писателя. «Мать» и «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Поднятая целина» и «Тихий Дон» Шолохова, «Города и годы» и «Необыкновенное лето» Федина, конечно же несут отпечаток идиостилия авторов, но тяготеют к разным идейно-художественным системам. Те особенности «Тихого Дона» или «Жизни Клима Самгина», которые обычно приводились в доказательство их соцреалистичности на поверку оказываются общими родовыми свойствами реализма XX в. Очевидно, надо признать, что социалистический реализм, имеющий свои художественные достижения и оказавший определенное влияние на литературу XX в. все же является течением гораздо более узким, чем нам это представлялось в советский период. Абрам Терц (А.Синявский) в статье «Что такое социалистический реализм» (1957) определил суть его так: «Телеологическая специфика марксистского образа мысли толкает к тому, чтобы все без исключения понятия и предметы подвести к Цели, соотнести с Целью, определить через Цель... Произведения социалистического реализма весьма разнообразны по стилю и содержанию. Но в каждом из них присутствует понятие цели в прямом или косвенном значении, в открытом или завуалированном выражении. Это либо панегирик коммунизму и всему, что с ним связано, либо сатира на его многочисленных врагов».

Действительно, характерной особенностью литературы социалистического реализма, социально-педагогической, по определению Горького, является ее ярко выраженное сращение с идеологией, сакральность, а также то, что эта литература фактически была особой разновидностью массовой литературы, во всяком случае, выполняла ее функции. Это были функции агитационно социалистические. Вспомним отзыв Ленина о «Матери» - «книге нужной и своевременной»: «...Много рабочих участвовало в революционном движении неосознанно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя». Аналогичный смысл имело напутствие Горького начинающему Серафимовичу. Не случайно о рассказе «У обрыва» сохранилась такая партийная резолюция: «... Автор проповедует революционные идеи. Он доказывает, что революцию необходимо продолжать» (47; 408). Ярко выраженная агитационность литературы соцреализма проявлялась и в дальнейшем - в заметной заданности сюжета, композиции, часто альтернативной (свои/враги), в явной заботе автора о доступности его художественной проповеди, то есть некоторой прагматичности.

Разумеется, степень агитационности искусства могла быть разной: одно дело - «Мать» Горького, другое - стихи Д.Бедного. Разграничить уровни агитационности можно и в поэзии Маяковского. Луначарский в

статье середины 20-х г.г. - «Значение искусства с коммунистической точки зрения» предложил условное разграничение социалистического искусства на Агитационное и Большое. Большое - это «которое преследует художественную цель, то есть, которое дает целиком не приспособительно к недостаточному культурному уровню той или иной аудитории мысли и чувства, волнующие художника». Агитационное же «одевает свои поучения в художественность и делает таким образом эти поучения более действенными» и иллюстративными, добавим мы. Но большой талант преодолевал иллюстративность, как в «Поднятой целине» Шолохова.

Как всякое новое художественное явление, пролетарская литература сразу же стала объектом литературной борьбы. В критике начала века повторялись суждения типа: «Горький все более и более переходит на партийную точку зрения». «Горький решил отказаться от художественного творчества, чтобы превратиться в партийного агитатора». Агитационный характер литературных произведений воспринимался не только как «конец Горького» (Д.Философов), но и как объективное качество нового явления. Так А.Амфитеатров в статье «Новый Горький» отмечал практическую целесообразность «Матери», четкое осознание автором, «зачем и для кого он пишет, а отсюда и - что и как он пишет». Отсюда определение «Матери» как книги для рабочих. Сравнивая роман с боевым патроном, Амфитеатров заключал: «Это роман-программа, роман-пропаганда». В.Львов-Рогачевский увидел в «Матери» грех романтизма - отсюда сопоставление Данко с Павлом - тогда как более убедительными критик считал образы Весовщикова и Рыбина. Уничижительные эпитеты, которыми награждали нового Горького Амфитеатров и Львов-Рогачевский (и в этом они оказывались едины с З.Гиппиус, Эллисом) не заслоняют от нас довольно четко сформулированные особенности того, что позже получило название «социалистический реализм».

Такую же роль в воспитании подрастающего поколения в 20-е г.г. играли «Неделя» Либединского, «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича (а в 1934г. «задача идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» была отражена в Уставе Союза писателей - в определении социалистического реализма). Но, как правильно пишет М.Голубков, эти и подобные им произведения были лишь одной из тенденций: монистическая концепция литературного развития ещё не сформировалась, альтернативные социалистическому реализму течения развивались достаточно свободно, подчас защищаемые самой верховной властью от произвола литературных чиновников. К таким альтернативным течениям относился реализм, включая и его социально-критическое ответвление, представленное, например, В.Вересаевым; неоромантизм в самых разных его проявлениях, неонатурализм (в 20-е г.г. с ним связывали имя А.Веселого). Заявки на новые направления содержались в ряде манифестов литературных групп.

Литературные группы 20-х гг. После революции 1917 года по всей стране появилось множество различных литературных групп. Многие из

них возникали и исчезали, даже не успевая оставить после себя какой-либо заметный след. Только в одной Москве в 1920 г. существовало более 30 литературных групп и объединений. Нередко входившие в эти группы лица были далеки от искусства. Так, например, была группа «Ничевоки», провозглашавшая: «Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя ничего».

Каковы были причины возникновения столь многочисленных и разнохарактерных литературных групп? Обычно на первый план выдвигаются материально-бытовые: «Вместе было легче выжить в тяжелых обстоятельствах русской жизни тех лет, преодолеть разруху, голод, наладить условия для нормальной работы и профессионального общения людей, причастных к литературе и искусству». Как отмечал В.Зазубрин, говоря о писательских организациях Сибири и Дальнего Востока после Октября, «все они возникали по содружеству, по знакомству, а не поэтическим или идеологическим признакам».

Надо также отметить, что в годы революции и гражданской войны активизировались «устные» формы литературной жизни. В историю литературы вошли кафе «Стойло Пегаса», «Кафе поэтов», «Привал комедиантов», «Красный петух», «Десятая муза» и др.

В обилии группировок сказывались и разные художественные пристрастия, и идейное размежевание. Как отмечала Н.Дикушина, хотя руководство партии с самого начала пыталось подчинить себе всю идеологическую жизнь страны, но в 20-е годы ещё не была выработана и отработана «методика» такого подчинения (20; 270). Естественно, что такое «попустительство» со стороны партии в сфере искусства не могло не сказаться на его содержании и направлениях. Так, А.К.Воронский на совещании в ЦК РКП(б) в мае 1924 года говорил: «У нас создалось такое положение, что, вместо мощного потока писателей-коммунистов или рабочих-писателей, мы имеем ряд отдельных литературных кружков». Такие кружки, по мнению критика, «вносили... свое, иногда очень значительное, в современное искусство», но они все же не охватывают всего литературного потока, и часто в них преобладает «кружковой дух». Об этом же говорил и Л.Троцкий: «Автоматически кружковым, семинарским путем (искусство) не вырабатывается, а создается сложными взаимоотношениями, в первую голову - с различными группировками попутчиков. Из этого выскочить нельзя».

«Кружковой дух» действительно отравлял литературную атмосферу 20-х годов, способствуя разрастанию окололитературных склок необъективным оценкам творчества писателей-современников. Группа самого Воронского дискредитировала творчество Маяковского и героико-романтическое стилевое течение в советской литературе. Ее противники - идеологи пролетарского искусства высокомерно отзывались о творчестве М.Горького, В.Маяковского, С.Есенина; футуристы отвергали «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Разгром» Фадеева и т.д. «Всем мешали шоры групповщины, узость литературных теорий». Постоянная литературная

борьба за отстаивание своих узкогрупповых интересов вносила в литературную атмосферу нервозность, нетерпимость, кастовость.

Очевидно, подобные явления дали повод Н.Грозновой назвать групповщину «болезнью литературы»: «Мы привыкли утверждать,- пишет она,- что многочисленные литературные группировки и литературные манифесты тех лет - при всей разнохарактерности их эстетических устремлений - в целом отражали атмосферу творческого воодушевления и свидетельствовали о начале новаторских исканий литературы. Однако реальное положение было во многом иным» (18; 9). Большинство же современных критиков (а ранее и зарубежных) считают наличие множества литературных организаций естественным выражением на литературном уровне самых различных общественных представлений, взглядов, идей», видят в них эстетическую полифонию, плюрализм творческих методов (15).

Так или иначе, как бы ни оценивались группировки 20-х годов, «очевидно одно: в то время их не могло не быть» (35; 124), а издержки групповщины с лихвой окупались плюрализмом творческих методов. Отдельные группы развивались на фоне более крупных литературных объединений, включающих в свой состав писателей прежде всего двух литературных столиц - Москвы и Петрограда (Ленинграда). Всероссийский Союз поэтов функционировал в Москве в 1918-1929 г.г. и связан с именами В.Каменского, В.Брюсова, Г.Шенгели; в Петрограде в 1920-1922 г.г. и 1924-1929 г.г. при участии А.Блока, Н.Гумилева, И.Садофьева, Н.Тихонова. Объединяя поэтов разных направлений и школ, Союз способствовал изданию книг, поэтических сборников и альманахов, устраивал литературные вечера. Всероссийский Союз писателей возник в 1918г. и также имел Московское и Петроградское отделение. В Москве председателем Союза был Б.Зайцев. Как вспоминает М.Осоргин, весь разнородный состав Союза легко объединился на этом имени. Активную роль в пору создания Союза играл И.Шмелев. (Осенью 1918г. он уже был в Крыму).

Большую роль в литературной жизни сыграл Петроградский Дом искусств (1919-1923). Там работали литературные студии - Замятина, Гумилева, Чуковского, было выпущено 2 одноименных альманаха. Наряду с Домом литераторов и Домом ученых он был «кораблем», «ковчегом», спасающим петербургскую интеллигенцию в годы революционной разрухи - роль Ноя возлагалась на Горького. (Недаром роман О.Форш о жизни в Доме искусств назывался «Сумасшедший корабль»).

В наши дни, когда открываются ранее засекреченные архивы, появляется много новых данных о самых разных литературных объединениях 20-х г.г., публикуются их документы. Таковы, например, опубликованные В.Муромским устав, инструкции, переписка СДХЛ (Союз деятелей художественной литературы). Союз был образован в марте 1918 года в Петрограде. В него входили М.Горький, А.Блок, Н.Гумилев, А.Куприн, Е.Замятин, К.Чуковский и др. Стремление помочь своим членам

материально было определяющим, но не единственным стимулом возникновения СДХЛ. Объединение ставило перед собой задачи защиты деятелей художественной литературы, помощи начинающим художникам слова из демократической молодежи и даже «партийного руководства». Все шло к тому, что СДХЛ станет неким литературным центром, объединяющим большую и лучшую часть русских писателей и представляющим их профессиональные интересы, причем не только в Петрограде, но и в других регионах страны: «действие Союза распространяется на всю территорию государства», - подчеркивалось в Уставе. Однако уже к маю 1919 года объединение перестало существовать. Распад был предопределен двумя крупными инцидентами внутри СДХЛ, после чего группа писателей во главе с М.Горьким вышла из Союза.

Необходимо отметить старейшее Общество любителей русской словесности (1811-1930), среди председателей и членов которого были почти все известные русские писатели. В XX веке с ним связаны имена Л.Толстого, В.Соловьева, В.Короленко, В.Вересаева, М.Горького, К.Бальмонта, Д.Мережковского, В.Брюсова, А.Белого, Вяч.Иванова, М.Волошина, Б.Зайцева, А.Куприна, Н.Бердяева. В 1930г. это уникальное и активно пропагандирующее литературную классику общество разделило участь всех остальных объединений и групп.

Появилось немало новых материалов и к истории давно известных и, казалось бы, хорошо изученных групп и объединений.

«Скифы». Символизм как течение после Октября не развивался. А.Белый и Вяч.Иванов преподавали в Пролеткульте; молодые пролетарские писатели заимствовали у Белого символику, идеи космизма, урбанизма, но многое, разумеется, в том числе антропософия Белого, оставалась неостребованным. В 1921 г. ушел из жизни А.Блок, а в 1924 - В.Брюсов. Но А.Белый весной 1928г., работает над автобиографическим очерком «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» и пропагандирует приемы своей литературной работы в известной серии «Как мы пишем». Пока же, в преддверии Октября и годы революции символисты, и прежде всего А.Блок примкнули к известной группе «Скифы» (1917-1918), возглавляемой Р.Ивановым-Разумником. Это были писатели разных школ и направлений (кроме А.Белого и А.Блока в группу входили С.Клычков, С.Есенин, П.Орешин, А.Чапыгин, О.Форш; в сборниках также печатались А.Ремизов, Е.Замятин, М.Пришвин). Их объединяли вначале близость к левым эсерам, потом - на первых порах - сотрудничество с советской властью и, главное, издание сборников «Скифы» (вышло всего 2 выпуска). В программной статье к первому сборнику, пронизанной разочарованием Февральской революцией, Иванов-Разумник излагал идущую ещё от теории В.Соловьева «азиатскую» концепцию русской революции. В ней говорилось: «Мы снова чувствуем себя скифами, затерянными в чужой нами толпе, отслоненными от родного простора». После Октября революция мыслилась ими как размах революционной стихии, как

крестьянский социализм. Революция понималась как шаг к подлинно «скифской» революции - новому «вознесению» духа. Такая позиция отразилась в известном стихотворении А.Блока «Скифы» (1918); она была близка французским сюрреалистам, мечтавшим низвергнуть реализм буржуазного миропорядка и возродить великое царство стихийной жизни: «Приходите же вы, москвичи, ведите за собой бесчисленные отряды азиатов, растопчите европейскую афтер-культуру», - полемически цитировал Луначарский их призыв. Представление о революции как о крестьянском рае отразилось у С.Есенина в поэмах 1918г., у Н.Клюева. После распада «Скифов» А.Белый выпускал журнал «Записки мечтателя» (1918-1922).

Иванов-Разумник, придававший большое значение мифологическому символизму, ориентировался на древние славянские истоки русской культуры и поддерживал противостояние машинной цивилизации поэтов природы, как Клюев.

Акмеисты, в свое время объединившиеся в группу «Цех поэтов» (1911-1914) после Октября возобновляют активную организационную деятельность. Истинным вождем, душой этого направления был Н.Гумилев - поэт, прозаик, драматург, критик, солдат и путешественник.

Вернувшись в 1918 г. на родину, когда другие спешно ее покидали, Гумилев окунается в литературную и организационную деятельность: он при Доме искусств открывает студию «Звучащая раковина», заново создает «Цех поэтов» (1920-1922), куда вошли молодые литераторы Н.Оцуп, Г.Адамович, К.Вагинов; участвует вместе с Горьким в работе издательства «Всемирная литература», становится председателем Петроградского отделения «Союза поэтов», издает свои книги. (О деятельности Н.Гумилева вплоть до ареста и гибели в 1921 г. подробно рассказано в мемуарах И.Одоевцевой «На берегах Невы».- М., 1988).

Продолжалась скрытая полемика акмеистов с символистами. О.Мандельштам в статье «О природе слова» говорил о лжесимволизме, и в этом была доля истины, т.к. в творчестве пролетарских поэтов стремление прибегнуть к революционно-космической символике зачастую выглядело пародией. Эстетика же акмеизма с ее возвращением слову его предметного содержания, «эстетизацией земного» находила свое развитие не только у его признанных оставшихся в России мастеров - А.Ахматовой, О.Мандельштама, М.Кузмина, В.Нарбута, С.Городецкого, но и поэтов нового поколения, таких, как молодой Н.Тихонов, плодотворно развивавшийся под явным воздействием Н.Гумилева. Тихонов возглавлял группу «Островитяне». Там же, в Петербурге, в эти годы работала группа «Кольцо поэтов» имени К.М. Фофанова. Между группами была тесная связь: достаточно сказать, что К.Вагинов входил во все указанные группы. Свое восхищение акмеизмом Вагинов выразил в романе «Козлиная песнь», где в образе Александра Петровича современники узнавали Гумилева.

Но «ко двору» революционной власти, несомненно, пришлись футуристы. «Центрифуга», куда входили Б.Пастернак, Н.Асеев,

существовала и в первые годы советской власти. В 1922 г. некоторые поэты ушли в ЛЕФ (см. ниже), другие объединились в группу экспрессионистского характера (сб. «Московский Парнас»).

Большинство футуристов, прежде всего кубофутуристы, считая себя «новыми людьми новой жизни», восторженно приняли Октябрь, мечтали о мировой революции (хотя Д.Бурлюк оказался в эмиграции). «Председателем Земного шара» объявил себя В. Хлебников. Маяковский, по его же собственному признанию, «Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось». И как заметил В.Ходасевич, «для большевиков... он оказался истинной находкой», его группа оказалась первой, на которую «было обращено покровительство власти» (51; 178). В трудном 1918 г. футуристы получали бумагу и типографский услуги, почти бесплатно открывали кафе с эстрадой. Среди футуристов было немало поэтов, которым социалистическая агитация Маяковского была чужда, они увлекались лишь поэтическим экспериментом, и тем не менее «пытались требовать, чтобы власть издала декрет о признании футуризма господствующей литературной школой» (51; 180). Это вызвало настороженность правительства, и в августе 1922 г. Троцкий, обращается с запросом к итальянским коммунистам: «Не сможете ли Вы мне сообщить, какова политическая роль футуризма в Италии? Какова была позиция Маринетти и его школы во время войны? Какова их позиция теперь? Сохранилась ли группа Маринетти? Каково ее отношение к футуризму?»(11; 118).

Мы не знаем, было ли отправлено это письмо, получен ли ответ, но нам известна директива Ленина, державшегося традиционных эстетических вкусов: «А Луначарского за футуризм сечь!»

ЛЕФ (Левый фронт искусства). В этих условиях в конце 1922 г. образовалась группа Леф (Левый фронт искусства), куда входили В.Маяковский, Б.Арватов, В.Каменский, Б.Пастернак, Н.Асеев, В.Шкловский, О.Брик, С.Кирсанов, С.Третьяков, Н.Чужак,. К ЛЕФу были близки, вызывавшие большой интерес у писателей-лефовцев, кинорежиссеры - С.Эйзенштейн, Д.Вертов (59; 223-243).

Под названием **Левый фронт** подразумевался (кроме левизны футуризма в целом) отход группы от правого крыла футуризма, чуждого социальной проблематики. Эстетические принципы объединения изложены Маяковским в «Письме о футуризме» и в коллективном манифесте «За что борется ЛЕФ?» (32; 30-35). В поисках новых форм контакта искусства и революции лефовцы выступили против декоративного «даже революционного по своему духу» искусства, не принятого ни «безъязыкой улицей», ни правительством. В этот период были вынуждены отойти от революции такие художники как Кандинский, Малевич. Лефовцы, не возвращаясь к традиционным формам, стали считать искусство простой ступенью к участию художника в производстве («Я тоже фабрика, А если без труб, то, может, мне Без труб труднее», - писал Маяковский). Каждая область искусства, согласно концепциям

Лефа, должна была осмыслить свою технику в тех понятиях и представлениях, которыми пользовалось производство. Искусство должно было раствориться в нем.

Такая вульгарно-социологическая концепция Лефа, разработанная в основном Б.Арватовым, оказало влияние и на лирику Маяковского, выступившего против «вселенского» быта за полное растворение индивидуальных форм жизнедеятельности людей в коллективных форм (18а; 53-60).

Лефовцы выдвинули теорию «социального заказа», идею «производственного» искусства. Эта группа афишировала себя как «гегемона» революционной литературы и нетерпимо относилась к другим группам. Они пришли к отрицанию художественной условности, а из литературных жанров признавали только очерк, репортаж, лозунг; отрицали вымысел в литературе, противопоставляя ему литературу факта. Отвергая принцип литературного обобщения, лефовцы тем самым умаливали эстетическую, воспитательную роль искусства.

Характерное для Лефа социологическое понимание искусства обусловило интерес писателя к документальному, хроникальному кино. «Кинематограф и футуризм как бы идут навстречу друг другу», - отмечала критика тех лет. Движение киноленты ассоциировалось с движением истории или человеческой жизни. Но хроникальность понималась скорее как форма подачи материала: лефовцы не вникали, соответствует ли кинофакт действительности, поэтому высоко ценили фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и отвергали его же фильм «Октябрь» (4; 61-63). Лефовцы и в литературе активно осваивали принцип монтажа, который, например, в поэмах Маяковского («Хорошо!»), Н.Асеева проявлялся в намеренной фрагментарности, в дроблении повествования на резко контрастные эпизоды - «кадры» - в их калейдоскопичной сменяемости, управляемой ассоциативным мышлением. Порой связь с кинематографом проявлялась в названиях глав и подглавок, играющих роль титров (поэма Маяковского «Про это»).

Очевидна эволюция футуризма от идеи крайней автономии художественной формы к идее полного прагматизма («социальный заказ», «литература факта») к социологическому подходу к литературе («С радостью готовы растворить маленькое «мы» искусства в огромном «мы» коммунизма»). Тем не менее в плане поэтики лефовцы ориентировались на ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка, куда входили Ю.Тынянов, В.Шкловский и др.), заявляли: «Формальный метод - ключ к изучению искусства». Л.Троцкий видел парадоксальность в том, что русский формализм как теория, противостоящая социологическому марксистскому подходу к изучению искусства, тесно связал себя с русским футуризмом «в то время, как последний более или менее капитулировал перед коммунизмом» («Литература и революция»).

В 1928 г. Маяковский вышел из ЛЕФа, но не порвал с ним связи, пытаясь летом 1929 г. преобразовать ЛЕФ в РЕФ (революционный фронт

искусства). Но после окрика «Правды» 4 декабря 1929 г. и вступления Маяковского в ассоциацию пролетарских писателей РЕФ прекратил свое существование.

Имажинизм. В январе 1919 г. С.А.Есенин, Р.Ивнев, А.Б.Мариенгоф, В.Г.Шершеневич и др., именовавшие себя «Верховным Советом Ордена имажинистов», выступили с изложением принципов нового, альтернативного футуризму (это оговаривалось специально) литературного направления - имажинизма (32; 37-54). Предпосылками платформы этой группы были ещё дореволюционные статьи В.Шершеневича об «имажионизме». В мае 1918г. заявила о себе группа Мариенгофа в Пензе (вскоре он переехал в Москву). Официальной структурой, зарегистрированной Московским советом группы, была «Ассоциация вольнодумцев» в Москве, образованная в сентябре 1919г. Есенин даже был избран - 20 февраля 1920г. - ее председателем. Ассоциация стала выпускать журнал с манерным названием «Гостиница для путешествующих в прекрасном».

Группа стала хорошей творческой школой и довольно многочисленной: в нее входили, кроме названных писателей, Р.Ивнев, И.Грузинов; будущий известный кинодраматург Н.Эрдман и др. (53а). В творческих поисках участвовали художники и композиторы: «Живописный манифест» был включен в Декларацию имажинистов в 1919г., а музыкальный манифест был оглашен весной 1921г. «Штаб-квартирой» имажинистов было кафе «Стойло Пегаса»; сборники выходили в издательстве «Имажинисты».

В отличие от футуристов, искавших стыка между искусством и социальной практикой, имажинисты провозглашали «победу образа над смыслом»: *imago* (лат.) - образ. Напомним, что в 1910г.г. имажиизмом именовалась школа в англоязычной поэзии - Т.Элиот, Д.Лоренс, Р.Олдингтон и др., принципами которой были несущественность тематики, чистая образность, ассоциативность мышления, но и точность изображения лирического переживания. Русские имажинисты считали всякое содержание в художественном произведении таким же глупым и бессмысленным, как наклейки из газет на картины... «Поэт - это тот безумец, который сидит в пылающем небоскребе и спокойно чинит цветные карандаши для того, чтобы зарисовать пожар. Помогая тушить пожар, он становится гражданином и перестает быть поэтом», - писал В.Шершеневич.

Отвергая представления о целостности, завершенности художественного произведения, имажинисты считали, что из стиха без ущерба можно изъять одно словообраз или вставить ещё десять. Имажинистское стихотворение могло не иметь содержания, но насыщалось словесными образами, которые подчас трактовались, несмотря на полемику, в духе раннего футуризма. В.Шершеневич в книге «2x2=5» писал: «Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться образ...»

В таком эпатеже было нечто родственное футуризму: революционное отрицание традиций. Мариенгоф многозначительно писал: «Покорность топчем сыновью, Взяли вот и в шапке нахально сели, Ногу на ногу задрав» («Октябрь»). «... Я иконы ношу на слом. И похабную надпись заборную Обращая в священный псалом» (В.Шершеневич). Надо сказать, что не только советская, но и зарубежная критика тех лет отделяла Есенина от имажинистов, видя в последних сильное разрушающее начало. Так, в 1922г. в одном из берлинских изданий утверждалось: «Разрушение - вот основное содержание всей этой поэзии имажинистов - от старого знакомого Вадима Шершеневича до вынесенного гребнем революционной волны на поверхность литературы Анатолия Мариенгофа. В то время (...), когда поэты деревни вроде Клюева и Есенина принимают (революцию) как религию нового Спаса, имажинисты разрушители только потому, что рушительство - их стихия, ибо они (...) яркие, но ядовитые цветы, вынесенные накипью революции».

Есенин действительно занимал в группе особую позицию, утверждая образность, основанную на естественной образности народного языка, а порой - как в статье «Быт и искусство» - вступал в прямую полемику (1921). Однако приуменьшать роль группы в творческой биографии Есенина, как это порой делалось в советском литературоведении, не стоит. Есенинская «теория образных впечатлений», изложенная в трактате «Ключи Марии» (1918), оказалась близка остальным членам группы, хотя они разрабатывали свою концепцию на более формалистической основе. Есенин, очевидно, не мог согласиться с такой, например, строкой из Декларации: «Имажинизм борется за отмену крепостного права сознания и чувства». Тем не менее он, обращаясь к В.Кириллову, говорил: *«Ты понимаешь, какая великая вещь и-ма-жи-низм! Слова стерлись, как старая монеты, они потеряли свою первородную поэтическую силу. Создавать новые слова не можем. Словотворчество и заумный язык - это чепуха. Но мы нашли способ оживить мертвые слова, заключая их в яркие поэтические образы. Это создали мы, имажинисты. Мы - изобретатели нового»* (27; 170).

Интересно, что, несмотря на творческий спор с футуризмом, весной 1920г. в Харькове Есенин и Мариенгоф публично на одном из своих поэтических вечеров, приняли Хлебникова в ряды имажинизма, а затем выпустили втроем коллективный сборник «Харчевня зорь».

Между тем противоречия внутри «постояльцев» «Гостиницы...» (и творческого и личного характера) нарастали, и Есенин отошел от Мариенгофа. После того, как Есенин и Грузинов письмом в «Правду» от 31 августа 1924г. неожиданно (к возмущению всех остальных ее членов) объявили группу имажинистов распущенной, она стала заниматься в основном издательской деятельностью. В 1928г. В.Шершеневич говорил: «Наличие отдельных имажинистов отнюдь не означает самый факт существования имажинизма. Имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школа».

Конструктивизм. В 1923 г. К.Л.Зелинским, И.Л. Сельвинским, А.Н.Чичериным было провозглашено преимущественно авангардное течение с установкой на поэтический эксперимент - «конструктивизм», к которому примыкали В.А.Луговской, В.М.Инбер, Э.Г.Багрицкий и др. Декларация группы вышла под претенциозным названием: «ЗНАЕМ. Клятвенная конструкция (Декларация) конструктивистов-поэтов». В ней, в частности, говорилось:

«Конструктивизм как абсолютно творческая (мастерская) школа утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы порознь вопяют: звук, ритм, образ, заумь и т.д., мы, акцентируя, И, говорим: И - звук, И - ритм, И - образ, И - заумь, И - всякий новый возможный прием, в котором встретятся действительная необходимость при установке конструкции».

В своих программных сборниках они именовали себя выразителями «умонастроения нашей переходной эпохи», сторонниками «техницизма», игнорирующими национальную природу искусства, а свой метод определяли как «итог мирового масштаба». Главным теоретиком литературного центра конструктивистов, созданного в конце 1924 г., стал К.Зелинский. Он полагал: «Конструктивизм - это математика, раз-литая во все сосуды культуры». И.Сельвинский давал даже чисто алгебраическое определение конструктивизма. Выдвинутый конструктивистами лозунг «Смерть искусству!» (А.Ган) предвосхищает почти аналогичный тезис современного постструктурализма.

Индивидуальную систему звуков для записи своих фонетических опытов разработал А.Н.Чичерин. В труде «Кан-Фун» (1926) он стремится выявить функции ритмической единицы обозначением краткости и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций, пауз, вводил показатели разнохарактерных призвуков, изобретал новые знаки для новых звучаний (7; 27).

В 1930 г. «Конструктивизм» как группа, не отвечающая духу времени, самораспустился.

«Серрапионовы братья». В начале февраля 1921 г. несколько молодых писателей при Петербургском Доме Искусств (его быт отражен в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль») - образовали группу «Серрапионовы братья» (по названию кружка друзей в одноименном романе Э.Гофмана). В нее вошли Вс. Иванов, К.Федин, Н.Тихонов, М.Зощенко, В.Каверин, Н.Никитин, М.Слонимский. Атмосфера была дружественной. «В комнате Слонимского каждую субботу собирались мы в полном составе и сидели до глубокой ночи, слушая чтение какого-нибудь нового рассказа или стихов, и потом споря о достоинствах или пороках прочитанного,- вспоминал К.Федин.- Мы были разные. Наша работа была непрерывной борьбой в условиях дружбы» («Горький среди нас»).

В манифесте «Почему мы «Серрапионовы Братья»?», написанном 19-летним студентом, рано умершим Л.Лунцем, подчеркивался отказ от «тенденциозности». Заранее отвечая на неизбежный вопрос: «С кем же вы,

«Серapiионовы Братья»?», Лунц утверждал: «Мы с пустынным Серapiионом» (32; 57-58). Там же он утверждал, что искусство «без цели и без смысла: существует потому, что не может не существовать», хотя с ним соглашались далеко не все. «Серapiионы», по крайней мере, в теоретических поисках, «между Сциллой реализма и Харибдой символизма шли курсом, проложенным акмеизмом».

«Серapiионы» уделяли большое внимание многообразию творческих подходов к теме, занимательности сюжетостроения («Города и годы» К.Федина), фа-бульному динамизму (произведения В.Каверина и Л.Лунца), мастерство орнаментальной и бытовой прозы (Вс.Иванов, Н.Никитин, М.Зощенко). Ныне стали известны новые подробности из жизни группы, протекавшей под влиянием Е.Замятина. «Дядька» молодых писателей, выступал против «реалистически-бытового двуперстия» за модернистскую интерпретацию реальности.

Художественный опыт «серapiионов» высоко ценил и поддерживал М.Горький. Об этом свидетельствует и его переписка с К.Фединым, и книга последнего «Горький среди нас». В письме к другому «серapiиону» - М.Слонимскому - Горький писал в августе 1922г.:

«Она (группа - Л.Е.) для меня самое значительное и самое радостное в современной России. На мой взгляд - и я уверен, что не преувеличиваю, - вы начинаете какую-то новую полосу в развитии литературы русской».

Это была констатация успеха: в декабре 1921г. «серapiионы» в числе 97 литераторов приняли участие в конкурсе на лучший рассказ и получили 5 из 6 премий. И хотя первый выпуск альманаха «Серapiионовы братья» остался единственным, члены группы печатались и в России, и за рубежом, завоеывая все большее признание читателей, несмотря на окрики «Правды» (досталось и Горькому, хвалившему «серapiионов»). В дальнейшем даже память об объединении талантливых писателей была осквернена докладом А.Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), где поводом для травли М.Зощенко стала его причастность к «серapiионам».

«Перевал». В конце 1923г. вокруг редактируемого А.К.Воронским журнала «Красная новь» образовалась группа «Перевал» (название было дано по статье А.Воронского «На перевале (дела литературные)»). Первоначально в группу входили А.Веселый, Н.Зарудин, М.Светлов, М.Голодный, а позднее - И.Катаев, Э.Багрицкий, М.Пришвин, А.Малышкин. В отличие от многих других групп, перевальцы подчеркивали свои связи с лучшими традициями русской и мировой литературы, отстаивали принципы реализма и познавательную роль искусства, не признавали дидактику и иллюстративность.

Подчеркивая свою органическую принадлежность к революции, перевальцы тем не менее были против «только внешнего ее авторитета», отвергали оценку литературных явлений с позиций классовых и утверждали духовную свободу художника. Их интересовала не социальная принадлежность писателя, будь он «попутчик» или пролетарий, а только

богатство его творческой индивидуальности, художественная форма и стиль. Они выступали против «всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощенчества, мертвящей стандартизации» (32; 114). В статьях и книгах ведущих критиков группы А.Воронского, Д.Горбова (постоянного оппонента ЛЕФа и РАПП), А.Лежнева талантливо анализировались многие произведения М.Горького, А.Фадеева, Д.Фурманова, С.Есенина, А.Белого, С.Клычкова, Б.Пильняка.

Идейным и творческим руководителем группы был А.К.Воронский (1884-1943), «универсальный» человек, чей талант «равно проявлялся в литературно-критическом творчестве, в организации журнального дела и в книгоиздании». В заявлении, адресованном ЦК ВКП(б) от 12 марта 1930 года, Воронский так характеризовал свое «содружество»: «Писатели «Перевала» ближе к революции, органичнее воспринимают ее. Они не обросли ни договорами «на полное собрание сочинений», ни дачами, ни домами, ни мебелью, ни «славой». За последние годы они много учились и научились. Их успехи в художественном мастерстве очень значительны. Работа их в поисках нового жанра, стиля, динамического образа заслуживает серьезнейшего внимания».

Но, несмотря на это, в «Коммунистической академии» в 1930 г. состоялся форменный суд над «Перевалом», а после второго ареста А.К.Воронского (погиб в ГУЛАГе) в 1937г. были репрессированы многие «перевальцы».

Пролеткульт. Ведущее место в литературном процессе послеоктябрьских лет заняла, как говорили тогда, пролетарская литература. В 1918-1920г.г. издавались поддерживаемые правительством журналы «Пламя» (Петроград) и «Творчество» (Москва).

Наиболее активную деятельность в первые годы революции развивали поэты и прозаики Пролеткульта. Оформившись 19 октября 1917 г. (т.е. за неделю до Октябрьской революции), он ставил своей целью развитие творческой самостоятельности пролетариата, создание новой пролетарской культуры. После Октябрьской революции Пролеткульт стал самой массовой и наиболее отвечающей революционным задачам организацией. Он объединял большую армию профессиональных и полупрофессиональных писателей, вышедших главным образом из рабочей среды. Наиболее известны М.Герасимов, А.Гастев, В.Кириллов, В.Александровский, критики В.Плетнев, Вал. Полянский. Почти во всех крупных городах страны существовали отделения Пролеткульта и свои печатные органы: журналы «Пролетарская культура» (Москва), «Грядущее» (Петербург).

Концепция пролетарской культуры с ее утверждением классового, пролетарского начала в идеологии, эстетике, этике оказалось чрезвычайно распространенной в идейно-художественной жизни первых лет революции.

Теоретики Пролеткульта трактовали художественное творчество как «организацию» коллективного опыта людей в виде «живых образов» (32;

26). В их выступлениях преобладали догматические идеи об ущербности всего личного, о превосходстве практической деятельности над духовной. Это была механистическая, абстрактная теория пролетарской культуры, в которой индивидуальность, личность - «я» - подменялась безликим, коллективным «мы». Противопоставляя коллектив личности, всячески умаляя последнюю, А.Гастев предлагал квалифицировать «отдельную пролетарскую единицу» литерами или цифрами. «В дальнейшем эта тенденция,- писал он,- незаметно создает невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий». Общеизвестно, что именно эти странные «прожекты» дали материал Е.Замятину: в антиутопии «Мы» нет имен, а лишь номера - Д-503, О-90, 1-330.

Пролеткультовцы считали необходимым отказаться от культурного наследия, резко противопоставляли пролетарскую культуру всей предшествующей («буржуазный язык», «буржуазная литература», по их мнению, должны исчезнуть). Эстетическими принципами, соответствующими психологии рабочего класса, были объявлены «коллективно-трудовая» точка зрения на мир, идея «одухотворенного единства» с машиной («машинизм»). Привлекая и воспитывая писателей из рабочей среды, пролеткультовцы изолировали их от всех других слоев общества, в том числе от крестьянства и интеллигенции. Так, теоретик Пролеткульта Фёдор Калинин полагал, что только писатель-рабочий может услышать «шорохи души» пролетариата.

Деятельность Пролеткульта была подвергнута резкой критике В.И.Лениным в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах», и в начале 20-х годов эта организация была ликвидирована в административном порядке. Причину ликвидации Пролеткульта А.В.Луначарский объяснял тем, что Ленин «не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации». Сказалось, очевидно, и резко негативное (ещё с 1908 г.) отношение Ленина к махистской философии идеолога и теоретика Пролеткульта А.А.Богданова (1873-1928), который в свою очередь полагал, что «наш марксизм очень опасен, он может служить идейной основой для авантюры и жестоких поражений. Частью же он, в форме ленинизма, уже сыграл эту роль» (9; 89).

В настоящее время возрождается интерес не только к дореволюционным утопическим романам Богданова «Красная звезда», «Инженер Менни», но и к философским взглядам («эмпириокритицизму»), к созданному в 1913-1917 г.г. двухтомному труду «Всеобщая организационная наука», предвосхитившей идеи кибернетики.

Что же касается деятельности А.А.Богданова в рамках Пролеткульта, то она в современной критике вызывает двойственное отношение. Н.Дикушина видит «трагическое противоречие: яркая сильная личность Богданова, одного из образованнейших людей русской социал-демократии и рожденная им механистическая, абстрактная теория пролетарской

культуры», подменяющая индивидуальность «безликим коллективным «мы» (19; 119-120). Для нее именно Богданов и даже его дореволюционные романы - главный объект критики Замятина.

Вл. Воронов, напротив, исходит из слов В.Плетнева: «Между точкой зрения Пролеткульта и Богданова лежит ряд серьезнейших разногласий» и призывает различать Богданова и богдановщину: недооценка личности и преувеличение коллективного начала в новой культуре у Богданова «не имеют ничего общего с вульгарными взглядами многих пролеткультовских руководителей» (8а; 8-9). Очевидно, наследие Богданова ещё ждет своего объективного исследования.

«Кузница» и ВАПП. В 1920 г. из Пролеткульта вышла группа поэтов - В.Александровский, Г.Санников, М.Герасимов, В.Казин, С.Обрадович, С.Родов и др. и образовала свою группу «Кузница» (выпускала по 1922 г. журнал «Кузница»). Он фактически стал органом независимого от Пролеткульта Всероссийского Союза пролетарских писателей. Этот Союз был учрежден на I Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве в октябре 1920г. Его ядром стала «Кузница». Начиная со второй половины 1921г., Союз получил название Всероссийская Ассоциация пролетарских писателей (ВАПП). Именно с творчеством входивших в пролетарские организации писателей связана та тенденция в литературе, которая получила потом определение литература социалистического реализма. Многие из них - Ф.Гладков, А.Серафимович и др. - поддерживали связь с М.Горьким или ориентировались на него (Ю.Либединский, Д.Фурманов).

С «Кузницей» - и группой, и журналом - связана деятельность поэтов В.Кириллова, А.Гастева, И.Филиппченко). Сохраняя верность общим теоретическим установкам Пролеткульта, что отражено в «Декларации пролетарских писателей «Кузницы», «Кузница» гораздо больше внимания уделяла поэтике; с нею связан определенный этап советской романтической поэзии, в общем-то подкупающей искренностью и силой чувств: «Ее высокий утопизм рожден верой в безграничные возможности свободного человеческого братского человечества». С наступлением нэпа некоторые поэты испытали творческий кризис и на первый план (в 1925-1926г.г.) вышли прозаики-реалисты этой группы, авторы известных произведений - Ф.В.Гладков («Цемент»), Н.Ляшко («Доменная печь»), А.Новиков-Прибой («Цусима»). В 1931 г. «Кузница» «растворилась» в Российской ассоциации пролетарских писателей.

Другие группы ВАПП. В 1922 г. образовались группы «Молодая гвардия», «Октябрь», «Рабочая весна», «Вагранка», которые с марта 1923 г. организационно стали входить в Московскую АПП. Лидировала в этом объединении группа «Октябрь» с журналом «На посту», выдвигавшим задачу строительства «своей классовой культуры, а, следовательно, и художественной литературы». С названными группами было связано немало известных советских писателей: с «Молодой гвардией» - комсомольские поэты А.Жаров, М.Светлов, А.Безыменский, М.Голодный,

прозаики - М.Колосов и начинающий М.Шолохов. При группе работала студия прозаиков, которой руководил О.Брик, уделявший, как и ОПОЯЗ, внимание литературной технике: сюжету, приемам письма. С «Октябрем» - Д.Фурманов, Ю.Либединский, вначале работавший в редакции альманаха «Молодогвардейцы». О мироощущении писателей, называвших себя пролетарскими (хотя они были выходцами из интеллигенции) можно сказать словами А.Фадеева: «Нас соединяло ощущение нового мира как своего и любовь к нему». С этими писателями в революции пришло новое содержание, поданное с революционных позиций. Для революционной беллетристики типична повесть Ю.Либединского «Неделя». Журнал «На посту» занял резко нигилистическую позицию как по отношению к классическому наследию, так и к современным непролетарским писателям - «попутчикам» - по отношению к которым «напостовцы» нагнетали атмосферу межгрупповой борьбы. (Полемику с такой позицией «напостовцев» вел А.Воронский). Отстаивание пролетарской литературы велось с вульгарно-социологических позиций.

Остроту ситуации тех лет обнажает письмо в ЦК РКП(б), подписанное 36 писателями, среди которых были В.Катаев, Б.Пильняк, С.Клычков, С.Есенин, О.Мандельштам, И.Бабель, М.Волошин, В.Инбер, М.Пришвин, М.Зощенко, Н.Тихонов, А.Толстой, В.Каверин, Вс.Иванов, М.Шагинян и другие. В письме отмечалось: «Мы протестуем против огульных нападков на нас. Тон таких журналов, как «На посту», и их критика, выдаваемые притом ими за мнение РКП в целом, подходят к нашей литературной работе заведомо предвзято и неверно. Мы считаем нужным заявить, что такое отношение к литературе не достойно ни литературы, ни революции и деморализует писательские и читательские массы».

Нужно отметить, что в 20-е годы партийное руководство ещё достаточно либерально относилось к наличию в литературе различных организаций, направлений и тенденций. На уже упоминавшемся совещании в ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года Н.И.Бухарин говорил: «Мы должны во что бы то ни стало лелеять ростки пролетарской литературы, но мы не должны шельмовать крестьянского писателя, мы не должны шельмовать писателя для советской интеллигенции... Группировки здесь могут быть многообразны, и чем больше их будет, тем лучше. Они могут отличаться в своих оттенках. Партия должна намечать общую линию, но нам нужна все-таки известная свобода движения внутри этих организаций». Следствием данного совещания стало то, что в 1925 году появилась резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», и журнал «На посту» был закрыт. В резолюции выдвигался тезис о «свободном соревновании различных группировок и течений». Но свобода тут же ограничивалась: соревнование должно было проходить на основе пролетарской идеологии. Этим объясняется трагическая судьба крестьянских поэтов.

РАПП. Самой мощной литературной организацией 20-х годов была Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), официально

оформившаяся в январе 1925 года в рамках ВАПП. В ассоциацию входили многие крупные писатели: А.Фадеев, А.Серафимович, Ю.Либединский и др. Ее печатным органом стал новый (с апреля 1926 г.) журнал «На литературном посту», он сменил осужденный в подтексте резолюции ЦК журнал «На посту». Бывшие «напостовцы» оказались в «левом меньшинстве», что стало поводом жестокой борьбы внутри ВАПП, а РАПП выдвинула новую, как казалось тогда, идейную и творческую платформу пролетарского литературного движения. Активную роль в жизни РАПП играли А.Фадеев, Ю.Либединский, В.Ставский и критики Л.Авербах, И.Гроссман-Рощин, А.Селивановский, В.Ермилов, Г.Лелевич. Первый Всесоюзный съезд пролетарских писателей (1928) реорганизовал Всероссийскую ассоциацию. Пролетарские ассоциации всех национальных республик были объединены в ВОАПП и во главе этого Всесоюзного объединения стала РАПП. «Именно она была призвана объединить все творческие силы рабочего класса и повести за собою всю литературу, воспитывая также писателей из интеллигенции и крестьян в духе коммунистического мировоззрения и мироощущения» (35; 140). Но РАПП, к сожалению, эти надежды не оправдала и задачи не выполнила, а зачастую действовала в разрез обозначенным в критике задачам, насаждая дух групповщины.

В отличие от Пролеткульта и «Октября» рапповцы призывали к учебе у классиков, особенно у Л.Толстого, в этом проявилась ориентация группы именно на реалистическую традицию. Но в остальном рапповцы не зря аттестовали себя как «неистовых ревнителей пролетарской чистоты» (Ю.Либединский). Это подтверждают известные выступления Ю.Либединского «Художественная платформа РАПП» (1928), А.Фадеева «Долой Шиллера!» (1929). Центральный орган РАПП «На литературном посту» в развязном тоне писал о Горьком, Маяковском, Есенине (что вызвало резкие возражения А.Фадеева); требовал установления гегемонии пролетарских писателей административным путем, посредством передачи им органов печати, вытеснения «попутчиков» из журналов и сборников, хотя пролетарская литература в то время была ещё слаба, а среди так называемых «попутчиков» были крупные мастера художественного слова. К концу 20-х г.г. фактически исчезли все непролетарские писательские группы, а попытки реанимировать (1929) всероссийский Союз писателей, объединяющий «попутчиков», или создать Федерацию - Федеральное объединение советских писателей (ФОСП), куда наряду с ВАПП и «Кузницей» вошли ВСП, ВОКП, «Перевал», ЛЕФ, конструктивисты, эффекта не дали.

РАПП унаследовала и даже усилила вульгарно-социологические нигилистические тенденции Пролеткульта. Она заявила о себе не только как о пролетарской писательской организации, но и как о представителе партии в литературе и выступления против своей платформы рассматривала как выступление против партии. Претензии РАПП на лидерство были велики. Они полагали себя создателями лучших творений

пролетарского литературного творчества, не хотели видеть, что и вне РАПП развивается литература. Налитпостовцы проводили шумные дискуссии, выдвигая программы-лозунги: «Союзник или враг», «За живого человека», «За одемьянивание поэзии» и др., столь же схоластично обсуждались вопросы творческого метода пролетарской литературы - «диалектического материализма» (то есть того, что получило потом название «социалистический реализм»).

Теоретики и критики РАППа объявляли М.Горького «индивидуалистическим певцом городских низов», Маяковского называли буржуазным индивидуалистом. «Попутчики» Л.Леонов, К.Федин, С.Есенин, А.Толстой и др. третировались как буржуазные, а все крестьянские писатели - как мелкобуржуазные. Рапповцы считали, что только рабочие-писатели могут выразить пролетарскую идеологию, но никак не мещанин Горький, дворянин Маяковский, крестьянин Есенин. В 1929 г. РАПП развязала критическую кампанию против Е.Замятина, Б.Пильняка, М.Булгакова, А.Платонова, П.Катаева, А.Веселого и др. Пагубность политики РАПП показана в книге С.Шешукова «Неистовые ревнители» (М., 1984).

На протяжении многих лет РАПП считалась «проводником партийной линии в литературе, причем сама партия поставила эту организацию в исключительное, командное положение. С самого начала своего существования РАПП имела одно принципиальное отличие от своего предшественника - Пролеткульта. Пролеткультовцы боролись за автономию от государства, за полную самостоятельность и независимость от каких бы то ни было властных структур, находились в явной оппозиции к советскому правительству и Наркомпросу, за что и были разгромлены. Рапповцы учли их печальный опыт и громогласно провозгласили главным принципом своей деятельности строгое следование партийной линии, борьбу за партийность литературы, за внедрение партийной идеологии в массы» (41; 5). И тем не менее РАПП, как было сказано выше, стала беспокоить партийное руководство, предпочитавшее держать бразды правления литературой в своих руках, и постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» Российская ассоциация пролетарских писателей была ликвидирована.

Натерпевшиеся от произвола РАПП (как говорили тогда - «от рапповской дубинки») писатели-попутчики встретили постановление ЦК восторженно, не представляя себе всех последствий дальнейшего «партийного руководства» образованным в 1934 г. Союзом писателей. Современная критика оценивает данное постановление ЦК однозначно отрицательно, трактуя его как стремление режима административно задуть всякое инакомыслие, как акт насильственный. М.Голубков видит отличительную черту нового периода литературы во «все более и более нарастающем идеологическом и политическом прессинге», направляемом

сверху и исходящем непосредственно от партийно-государственного аппарата.

Судьба ВОКП. Ещё в 1918г. С.Клычков, С.Есенин и П.Орешин, назвав себя инициативной группой крестьянских поэтов и писателей, подали в московский Пролеткульт заявление о необходимости образования крестьянской секции. Всероссийский Союз крестьянских писателей был создан в мае 1921 г. на базе довольно многочисленных кружков писателей-самоучек, зародившихся ещё в конце 19 века и связанных с именем И.Сурикова. В уставе Союза ставилась задача всестороннего художественного отражения всех «бытовых, социальных, экономических особенностей» жизни крестьянской массы (32; 89). С 1925 г. он был переименован во Всероссийское объединение (ВОКП). Издавался журнал «Жернов». Но в духе резолюции ЦК РКП(б) от 1925г. платформа ВОКП стала строиться на эклектическом соединении «**пролетарской**» идеологии и «крестьянских образов». На 1 Всероссийском съезде крестьянских писателей в 1929 г., где выступали Луначарский и Горький, утверждалось: «Нам нужен особый крестьянский писатель, идеологические устремления... которого были бы пролетарскими» (32; 89). Наконец, в 1931 г. ВОКП было переименовано в организацию «пролетарско-колхозных писателей», что соответствовало проводимой в стране политике «раскрестьянивания». А тем временем писатели, действительно выражавшие мировосприятие русского крестьянства - П.Орешин, Н.Клюев, С.Клычков первыми приняли на себя удар репрессий. Был наложен запрет на наследие Есенина. Трагизм судьбы крестьянских писателей можно видеть даже в том, что на сегодняшний день это самое неизученное литературное объединение.

ОБЭРИУ. Идеологический и политический прессинг партийно-государственного аппарата сказался и на трагической судьбе последней по времени создания литературной группы Обэриу, которая на десятилетия была просто-напросто вычеркнута из истории литературы. В нее вошли Д.Хармс, А.Введенский, Н.Заболоцкий, Н.Олейников и др. Название Обэриу, возникшее в конце 1927 г., расшифровывается как Объединение реального искусства, а на вопрос: «А почему «У»?», следовал шуточный ответ: «А потому, что оканчивается на «У». Даже в этой шутке проявилось отталкивание обэриутов от официального языка.

В начале 1928 г. была написана декларация, состоящая из четырех глав: 1. Общественное лицо Обэриу, 2. Поэзия обэриутов, 3. На путях к новому кино, 4. Театр Обэриу. Первые две были написаны Н.Заболоцким (хотя вскоре он отошел от группы). Как заметил наш современник А.Битов, Обэриу питались традиционной для русской классики значимостью слова. Для поэзии обэриутов характерны алогизм, гротеск, «столкновение смыслов», понимаемые не только как художественные приемы, но и как выражение конфликтности мироуклада, как путь «расширения» реальности, неподвластной законам разума; ломались причинно-следственные связи повествования, создавались «параллельные

миры»; стирались границы между живой и неживой природой; разрушались жанровые рамки. Знак и означаемое; текст и метатекст, язык и метаязык также утрачивали свои границы. В драматургии Обэриу («Елизавета Бам» Д.Хармса, «Елка у Ивановых» А.Введенского) справедливо видят предвосхищение «театра абсурда».

Оригинальны и прозаические произведения примкнувшего к группе бывшего советского акмеиста - К.Вагинова «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бомбочада», а также близкого к Вагинову Л.Добычина. Судьба всех обэриутов трагична: А.Введенский и Д.Хармс, признанные лидеры группы - в 1929 г. были арестованы и сосланы в Курск; в 1941 г. - повторный арест и гибель в Гулаге. Н.Олейникова расстреляли в 1938 г., Н.Заболоцкий (1903 - 1958) провел в Гулаге несколько лет. Добычина довели до самоубийства. Но рано оборвалась жизнь и оставшихся на свободе: в начале 30-х г.г. от туберкулеза умерли К.Вагинов и Ю.Владимиров. Б.Левин погиб на фронте.

В русском литературоведении до сих пор нет капитальных обобщающих работ по Обэриу, хотя и появились статьи и научные. Отметим книгу швейцарского исследователя Ж.-Ф.Жаккара, установившего связь поэтов этой группы с авангардом 10-х - начала 20-х г.г. Таким образом ОБЭРИУ выступает как связующее звено между авангардом и современным постмодернизмом.

Таким образом, группировки организационно оформляли различные тенденции художественного развития: **реалистическую** ориентацию «Перевала», своеобразный **неоромантизм** «Кузницы» и комсомольских поэтов (С.Кормилов не без основания возражает против определения «романтизм», так как в центре романтизма - личность, а пролетарские поэты опозитизировали коллективное «мы», но романтизированное изображение коллектива наметилась ещё у Горького и, очевидно, можно говорить о какой-то «мутации» романтизма). Пролетарский реализм РАПП, при всех полемических выпадах против Горького, продолжал линию горьковской «Матери»; не случайно в советский период была популярна тема исследования «Традиции Л.Толстого и М.Горького в «Разгроме» А.Фадеева». ЛЕФ, имажинизм в его крайнем выражении, конструктивизм, обэриу представляли литературный **авангард**. «Серрапионовы братья» демонстрировали плюрализм художественных тенденций. Но, разумеется, эти ведущие художественные тенденции были значительно шире отдельных группировок, они прослеживаются и в творчестве многих писателей, которые вообще ни в какие группировки не входили.

Мы охарактеризовали литературные группы, возникшие в крупных культурных центрах - в Москве и Петрограде. Краткую характеристику литературных групп Сибири и Дальнего Востока можно найти в докладе В.Зазубрина, который особо выделял омских имажинистов, дальневосточных футуристов и группу писателей при журнале «Сибирские огни» (25; 168-176). Свои литературные объединения были в

национальных республиках, входивших ранее в состав СССР. Особенно много (более 10) было их на Украине, начиная от «Плуга» (1922-1932) и кончая «Политфронтом» (1930-1931). (Перечень групп см.: Литературный энциклопедический словарь.- М., 1987.- С. 455). Примечательны грузинские группы символистов («Голубые роги») и футуристов («Левизна»). Во всех республиках и крупных городах России функционировали Ассоциации пролетарских писателей.

Литературные объединения и журналы русского зарубежья. «Исход» большей части русских писателей за рубежом также способствовал возникновению различного рода объединений, тем более, что по этому параметру в 20-е г.г. между двумя ветвями литературы шло своего рода соревнование. В Париже в 1920г. выходил журнал «Грядущая Россия» (1920), связанный с именами М.Алданова, А.Толстого. Долгой была жизнь «Современных записок» (1920-1940) - журнала эсеровского направления, где печаталось старшее поколение эмигрантов. Мережковский и Гиппиус в Париже создали литературно-философское общество «Зеленая лампа» (1926), его президентом стал Г.Иванов. Закату объединения способствовало появление нового журнала «Числа» (1930-1934). «Под тяжестью «Чисел» медленно и явно гаснет «Лампа», - сетовала З.Гиппиус. Вокруг журнала «Новый корень» (1927-1928) сплотились молодые писатели.

Русские литературные центры сложились и в других крупных городах Европы. В Берлине в начале 20-х г.г. были Дом искусств, Клуб писателей, учрежденный высланными из России Н.Бердяевым, С.Франком, Ф.Степуном и М.Осоргиным. Горький издавал в Берлине журнал «Беседа» (1923-1925), где печатались А.Белый, В.Ходасевич, Н.Берберова и др. Там же выходил и литературный альманах «Грани» (1922-1923). «Русский Берлин» - тема многочисленных исследований и изысканий зарубежных славистов (56а; 247-254). В Праге, например, издавались журналы «Воля России» (1922-1932), «Своими путями» (1924-1926). Интересна «география» издания журнала «Русская мысль» - в Софии (1921-1922), в Праге (1922-1924), в Париже (1927). Общая характеристика журналов дана Глебом Струве (52). В книге «Русская литература в изгнании» он называет писательские объединения литературными гнездами, подчеркивая их влияние на развитие литературных талантов.

Литературные объединения создавались писателями-дальневосточниками. В Шанхае - «Понедельник» и «Шатер», а также группы писателей при журналах «Слово», «Новый путь» и др., хотя шанхайские издатели работали в основном на уровне беллетристики. Наиболее значительным был успех харбинского журнала «Рубеж» (1925-1943).

В мае 1928г. в Белграде начало работу Оргбюро Первого съезда русских эмигрантских писателей и журналистов. На его торжественном открытии 25 сентября 1925 г. с рефератом «О значении и задачах съезда» выступил известный в дореволюционной России писатель Василий

Немирович-Данченко (брат советского режиссера). На съезде было заслушано 17 докладов по 11 темам, большей частью касавшимся организационных основ литературной жизни. На съезде присутствовали З.Гиппиус, Д.Мережковский, Б.Зайцев, И.Шмелев, А.Куприн, Е.Чириков, П.Струве, А.Бем и др. (Бунин приехать не смог). О значимости каждого из представленных на съезде местных союзов говорит численность делегатов с правом голоса: от Парижа 39, от Берлина - 10, от Праги - 16, от Белграда - 8, от Варшавы - 5. Съезд принял решение основать Зарубежный союз русских писателей и журналистов.

Съезд стал большим событием в жизни Сербии: ему сопутствовали литературные вечера (один из них посвящался 100-летию юбилею Л.Толстого), встречи с читателями, приемы на уровне королевского двора. В предпоследний день форума состоялась встреча короля Сербии с 14 русскими писателями, награжденными орденами - З.Гиппиус, Д.Мережковским, А.Куприным, Б.Зайцевым и др. «Если считать, что съезд русских писателей и журналистов был созван для того, чтобы привлечь внимание в мире и в особенности в Советском Союзе к русской зарубежной литературе как к новому общественному явлению, то тогда этот съезд своей цели достиг... Известия о съезде распространялись по всему миру» (21; 23). Съезд дал писателям русского зарубежья большую моральную поддержку и стимул творчества. Однако в дальнейшей литературной жизни съезд практического значения не имел и остался единственным форумом, объединившим всю литературную эмиграцию. А опустившийся на границы России «железный занавес» оборвал связи между двумя ветвями русской литературы, что значительно усугубило нелегкое положение литературы советской, изолировало ее от многих писателей «серебряного века», в том числе и модернистов.

Здесь надо заметить, что в 20-е г.г. русская литература развивалась не только с учетом опыта отечественного модернизма 900-10-х г.г., но и Запада. Набоков, Ремизов за рубежом, Замятин, Олеша, Пильняк, Пастернак, Шкловский, Ахматова в России размышляли об «Улиссе» Джойса. У Бабеля критика находила гротеск, клоунаду, подобные джойсовскому. Известный кинорежиссер Эйзенштейн, по его собственному признанию, «изучил» Джойса, читал о нем лекции в Институте кинематографии (33; 239-243). Но уже в начале 30-х г.г. Вс.Вишневского публично осуждали за его интерес к Джойсу, называли его «формалистическим коммунистом» за призывы изучать Джойса и Дос Пассоса (что не помешало писателю во время зарубежной поездки навестить Джойса и отдать должное его художественным открытиям). Джойс, как и Пруст, стали постоянными мишенями для нападок на писательских собраниях и на Первом съезде писателей - в докладе К.Радека. Во второй половине 30-х г.г Джойса перестали переводить.

Интерес литературной общественности к западному модернизму не ограничивался «Улиссом» и его автором. Горький в 1928г. писал о К.Гамсуне. А.Воронский также пропагандировал произведения К.Гамсуна,

М.Пруста, опровергая «наивные выводы» о том, что у таких писателей «нам-де нечего учиться».

Ликвидация литературных групп и дальнейшая судьба социалистического реализма. На рубеже 20-х - 30-х годов в истории русской литературы XX века намечается другая эпоха, другой отсчет литературного времени и эстетических ценностей. Апрель 1932 года, когда вышло Постановление ЦК ВКП(б), ликвидировавшее литературные группы и принявшее решение о создании единого Союза советских писателей, стал окончательным рубежом между относительно свободной и уже несвободной литературой. Многие писатели, в том числе и Горький, не без оснований считали, что дух групповщины, насаждаемой РАПП, мешает нормальному развитию литературы. Не осознавая истинных причин, падение всесильной группы, принимая его за торжество справедливости, они считали создание единого творческого союза благом. Однако в отличие от многих, особенно писателей-попутчиков, натерпевшихся от рапповской дубинки, Горький самого Постановления не одобрял и никогда на него не ссылался, видя в его редакции грубое административное вмешательство в дела литературы: «Ликвидировать - жестокое слово», - считал он (41). Поэтому он выражал сочувствие оказавшемуся вдруг в опале Авербаху, и неприязнь по отношению к Фадееву, активно претворяющему решения партии в жизнь.

Истинные причины ликвидации литературных групп, в том числе и всесильной РАПП, понимали и некоторые другие писатели. Известна, например, относящаяся к 1932г. эпиграмма Н.Эрдмана:

По манию восточного сатрапа	Не радуйся, презренный РАПП,
Не стало РАППа.	Ведь жив сатрап.

В подготовке и проведении Первого учредительного съезда советских писателей в августе 1934 г. Горький принял самое деятельное участие. В докладе, открывшем съезд, он говорил о победе социалистической идеологии - основного слагаемого социалистического реализма. В определенной степени это соответствовало истине. Давление господствующей идеологии, мощная пропаганда, твердившая об успехах новостроек (что это достигалось разорением и деклассированием деревни понимали далеко не все), восторг зарубежных гостей делали свое дело. Ещё в 1930г. появилась «Соть» попутчика Леонова и «Поднятая целина» М.Шолохова (несмотря на свои давние связи с пролетарскими писателями, вторую половину 20-х г.г. Шолохов провел под знаком «Тихого Дона»). Писатель, знавший всю подноготную коллективизации, тем не менее верил в возможность ее проведения «по-людски». Большинство же не знало, а то и не хотело знать реального положения вещей и устремлялась к «третьей действительности», выдавая желаемое за сущее.

Но победа социалистического реализма, о которой так много говорилось на Первом съезде советских писателей и после него, оказалась пирровой. Наличие в литературе первой трети XX в. альтернативных течений и тенденций, литературных групп создавало условие для

полнокровного развития социалистической литературы в необходимых связях и взаимодействиях. Ее произведения ещё не сводились к агитационной сверхзадаче, ещё несли в себе художественную достоверность образов, возможность разных интерпретаций, что обеспечило им прочное место в истории русской литературы и даже в современном читательском восприятии. Так, вопреки распространенному мнению, что «Мать» Горького сейчас невозможно, приведем отзыв нашей современницы, поэтессы И.Кабыш:

«Я с таким удовольствием перечитала! Просто как роман о матери и сыне. А все эти маевки, хождения со знаменами - просто антураж (Кстати, возрождающийся в наши дни - Л.Е.). Я увидела, как эти два человека, которые являются по крови родными, становятся родными, близкими по духу» (26; 193).

А литературовед С.Вайман, трактуя культ материнства как творческий принцип, максимально сближающий автора и героев, в творце «Матери» видит «действительно выдающегося писателя-первопроходца, ещё и ныне поражающего эстетической чуткостью, свежестью общего взгляда на человека и человеческие отношения». То же можно сказать и о соцреализме Маяковского, который, по словам А.Синявского, не мешал ему писать хорошие вещи. И если реализм Горького и его последователей был все-таки реализмом, то творчество Маяковского, с учетом его дооктябрьского творчества, обозначило другой, близкий авангарду тип нового творческого метода (Синявский связывал возможную перспективу соцреализма с авангардом, понимая, что, нельзя, не впадая в пародию, создать положительного героя (в полном соцреалистическом качестве) и наделить его при этом человеческой психологией) (48; 456). С авангардом (с мазохистским его вариантом) сближает соцреализм И.Смирнов (50; 241). Авангардистское начало видит в нем и Б.Гройс (13; 69).

Эволюцию претерпевает и соотносимость социалистического реализма с романтизмом, декларируемая на Первом съезде советских писателей, особенно в речи А.Жданова. Романтика была признана составной частью соцреализма, что соответствовало и опыту тех лет, начиная с «Матери» А.Горького, романтизирующая революцию. Сама по себе устремленность писателя соцреализма «к звездам» - к идеальному образцу, которому уподобляется действительность - не порок, она могла бы нормально восприниматься в ряду альтернативных принципов изображения человека, но превращенная в непререкаемую догму, стала тормозом искусства.

Однако романтизму, как справедливо заметил Синявский, не хватает обязательности, он попахивает своеволием, субъективизмом, ему присуща ирония. Для советского же искусства все более характерной становится категория долженствования, поэтому, как образно говорил Синявский, «горячий романтический исток мало-помалу иссяк. Река искусства покрылась льдом классицизма. Как искусство более определенное, рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм». Критик видит

печать классицизма и в положительном герое, и в строгой иерархии других образов, и в ходульной патетике, полностью исключаящей иронию. «По своему герою, содержание, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX... «Оснадцатое столетие» родственно нам идеей государственной целесообразности, чувством собственного превосходства, ясным сознанием того, что «с нами Бог!». Не все с этим тезисом сейчас соглашались, но для понимания тенденции аналогия с классицизмом может пригодиться, ведь соцреализм есть «искусство не сущего, а нормы, выданной за сущее». Сам по себе этот тезис, его реализация в художественном произведении за пределы искусства это произведение не выводит, хотя и не вызывает к нему особого интереса у культурного читателя XX века.

Изображая действительность в ее революционном развитии, понимаемом как апологетика революции, социалистическая революция стала интенсивно наработать каноны художественности, в основе которой лежала новая мифология и оппозиции прошлое/настоящее, свой/враг. Они сказывались и в композиции произведения и в типизации образов. Ещё в «Чапаеве» Фурманова наметились особые отношения командира и комиссара-коммуниста, обретающие сакральный по отношению к партии смысл. Авторская позиция начинает вытесняться обязательной для всех партийной точкой зрения. В концепции героя, как она складывалась в 30-40-е гг., стал преобладать нормативизм, навязанный властными структурами: «Было совершено покушение на историческую органику - процесс саморазвития художественной мысли, «естественную» логику творческих исканий» (8; 30). И если соцреализм 900-20-х гг. - Горького, Фадеева, Леонова, Шолохова - был все-таки реализмом, идеализировал только будущее (на то и существует идеал, справедливо замечает С.Кормилов), то идеализируя настоящее, он превратился в художественно необоснованный нормативизм.

Здесь важно отметить, что порой писатель в таком нормативном образе воссоздавал господствующий в обществе психотип, стереотипы его поведения. Ведь определение каждого художественного метода одновременно фиксирует и соответствующее ему умонастроение (хотя последнее существует и за хронологическими рамками литературного явления). Сами по себе типичные для советской литературы характеры стали достаточно репрезентативным отражением эпохи тоталитаризма. В большинстве своем авторы соцреалистических произведений не были способны отразить абсурдность изображаемой ими реальности, да этого и не предполагала официальная доктрина соцреализма.

Монистическая концепция литературного развития соответствовала тоталитарности политического режима. Социалистический реализм вскоре был объявлен «высшим этапом в художественном развитии человечества». Став, говоря словами Ленина, колесиком и винтиком административной системы, соцреализм сделался неприкасаемым, догмой, ярлыком, обеспечивающим существование или «несуществование» в литературном

процессе. Произведения традиционного реализма, если они не содержали видимых отступлений от принятой идеологии, подвергались к соцреализму, а не реалистические - даже романтическую прозу А.Грина, К.Паустовского рассматривали как явление периферийное, не достойное занимать место в истории литературы. Именно поэтому, чтобы спасти того или иного писателя, оградить его не только от размаха критической дубинки, но и от возможных административных последствий, литературоведы спешили произнести спасительную формулу: имярек является ярким представителем социалистического реализма, подчас даже не задумываясь о смысле сказанного. Такая атмосфера способствовала конъюнктурности, снижению уровня художественности, поскольку главным была не она, а способность быстро откликнуться на очередной партийный документ.

Так, формирование на рубеже 20-30-х г.г. жесткой монистической концепции литературного развития, насильственное устранение художественных альтернатив и эстетического инакомыслия привели, особенно во второй половине 40-х-50-е г.г. к деградации единственного и генерального течения, превратили его в явление нормативное и нежизнеспособное, особенно в сороковых - начале пятидесятых годов. Возрождение советской литературы началось лишь в 60-е г.г., когда вновь возникает необходимая для нормального литературного развития альтернативность художественных течений и тенденций.

Однако в историко-культурном плане социалистический реализм - это большая полоса в литературном развитии России; она представляет теоретический интерес, о чем свидетельствует и зарубежные, и отечественные исследования последних лет.

Вопросы и задания:

1. Определите основные задачи изучения советской литературной классики в современной социо-культурной ситуации.
2. В чем суть полемики вокруг романа И.Ильфа и Е.Петрова «Двенадцать стульев» (См. указанные в библиографии статьи Б.Сарнова и Л.Сараскиной). В какой мере эта дискуссия отражает современное состояние изучения советской литературы.
3. Осветите современные дискуссии о социалистическом реализме. Докажите несостоятельность нигилистических трактовок и необходимость объективного рассмотрения предмета спора.
4. Раскройте генезис социалистического реализма как творческого метода и эстетической теории.
5. Какое место занимает социалистический реализм в литературном процессе и в творчестве одного писателя - Горького, Шолохова и др.?
6. Назовите литературные группы 1920г.г., которые обосновывали принципы творческой деятельности фактически совпадающие с принципами социалистического реализма.
7. Назовите литературные группы 1920г.г., отстаивающие принципы литературного авангарда.

8. Дайте развернутую характеристику одной из литературных групп.
9. Охарактеризуйте литературные объединения и журналы русского зарубежья.
10. Разграничьте повод и причины ликвидации литературных групп в 1932г.
11. Дальнейшая судьба социалистического реализма и причина его перерождения.

Лекция № 2
ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ
(1893 – 1930)

План:

1. Маяковский в дискуссиях разных лет.
2. Маяковский и футуристы.
3. Раннее творчество. Образ лирического героя.
- 4.

«Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов.

Поэт - величина неизменная...

Люди могут отворачиваться от поэта и его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта...»

Эти слова Александра Блока, сказанные о поэте вообще, сегодня воспринимаются так, словно посвящены были творческой судьбе Владимира Маяковского.

Маяковский в дискуссиях разных лет. Отношение к поэзии Маяковского всегда было неоднозначным. Об этом можно судить по многочисленным дискуссиям, острой полемике вокруг имени поэта в литературных и общественных кругах того времени. С самого начала творческого пути поэт всегда находился под критическим обстрелом, нередко провоцируя его своим поведением на эстраде. Вспоминая отзывы газет периода вступления в литературу, Маяковский записывал в автобиографии: «Тон был не очень вежливым. Так, например, меня просто называли «сукиным сыном» (29; 34).

Газеты действительно не стеснялись в подборе выражений, когда говорили о футуристах, к которым принадлежал Маяковский. Их называли сумасшедшими, балаганщиками, бунтарями, святотатцами, просто мошенниками, ораторами и поэтами из психиатрической больницы... Доставалось всем, в том числе и Маяковскому. Но именно в это время Александр Блок и Максим Горький из всей когорты футуристов выделили Маяковского как наиболее одаренного и талантливого. Блок характеризовал Маяковского как автора «нескольких грубых и сильных стихотворений». Известно высказывание Горького о раннем Маяковском: «Собственно говоря, никакого футуризма нет, а есть только Владимир Маяковский. Поэт. Большой поэт», он же цитировал стихи из поэмы

«Облака в штанах» и говорил Тихонову, что такого разговора с богом он никогда не читал, кроме как в книге Иова. По словам В.Шкловского, Горький считал Маяковского гениальным поэтом и страстно любил стихотворение «Хорошее отношение к лошадям» и поэму «Флейта-позвоночник. Ближайший друг и соратник Маяковского Осип Брик так отзывался о нем: «Его гениальность была сильнее любой силы тяготения. Когда он читал стихи, земля приподымалась, чтобы лучше слышать».

В то же время Маяковского величали не иначе, как «наидерзостнейший футурист». Когда К.Чуковский попросил Власа Дорошевича, имеющего связи в печати, устроить Маяковского на работу, тот ответил телеграммой: «Если приведете ко мне вашу желтую кофту, позову околоточного». После революции, когда, казалось бы, Маяковский выступил признанным ее певцом, ему в течение нескольких месяцев не платили гонорар за пьесу «Мистерия-буфф», которая была представлена участникам III конгресса Коминтерна и имела полный успех. автору возвращали заявление со словами: «Не платить за такую дрянь считаю своей заслугой». Также противоречивы были и отзывы о Маяковском зарубежной эмигрантской критики.

Во второй половине 20-х годов, когда поэт вступил в пору зрелости и, казалось бы, авторитет его должен утвердиться непоколебимо, в его адрес тем не менее раздавались такие реплики: «Человек - Маяковского - сплошная физиология...», «Звериная радость звериному», «... подчеркнутая грубость и извращенность образов», «Человека Маяковский поставил на четвереньки». Или: «Гениальничанье, бахвальство, беззастенчивость, наигранный титанизм, постоянная ходульность, желание поместиться на головах своих ближних, попирая их сапожищами».

Отношение к Маяковскому к концу жизни было не лучше: пошла разнузданная кампания вокруг поэмы «Хорошо!» и пьесы «Баня», о чем убедительно писал А.Михайлов. «Он чужд революции нашей», - разглагольствовал сотрудник журнала «на литературном посту» Коган. Критик Тальников называл стихи об Америке «Кумачовой халтурой». Другой литературовед - Лелевич объявил Маяковского деклассированным интеллигентом. «Дело о трупе» - так была озаглавлена статья Лежнева о Маяковском. Но всех превзошел Шенгели в брошюре, выпущенной на свои средства: «Бедный идеями, обладающий суженным кругозором, ипохондричный, неврастеничный, слабый мастер, он, вне всяких сомнений, стоит ниже своей эпохи, и эпоха отвернется от него.

Критиковали не только прозой, но и в стихах. Литературный противник Маяковского с чувством превосходства иронизировал: «А вы зовете «на горло песне!»/ «Будь ассенизатор, будь водолив»-де/. Да в этой схиме столько же поэзии,/ Сколько авиации в лифте!».

«Иной раз, мне кажется, уехать бы куда-нибудь и просидеть года два, чтобы только ругани не слышать», - изливал душу поэт на встрече с комсомольцами Красной Пресни. А в его стихах появились не свойственные ему, полные есенинской грусти, нотки:

Я хочу быть понят своей страной.
А не буду понят, что ж?..
По родной стране пройду стороной,
Как проходит косой дождь.

Тем временем руководители Российской ассоциации пролетарских писателей не признавали за Маяковским звания пролетарского писателя, так как по происхождению он был дворянином. Они его величали «попутчиком». «Смешно быть попутчиком, когда чувствуешь себя революцией», - горько усмеялся Маяковский, а 22 декабря 1928 года на общем собрании писателей в доме Герцена со всей ответственностью за свои слова заявил: «Я считаю себя пролетарским писателем, а пролетарских писателей ВАППа - себе попутчиками. И сегодня на этой формуле я настаиваю». И тем не менее в сентябре 1929г. в докладе на пленуме РАППа одного из руководителей поэзия Маяковского, Пастернака и Асеева расценивалась как «непролетарская», но «не откровенно белоэмигрантская».

Во время вступления в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) в 1929г. Маяковскому пришлось выслушать при приеме скучные нравоучения о «необходимости порвать с прошлым», с «грузом привычек и ошибочных воззрений» на поэзию, которая была, по понятиям тогдашних рапповцев, свойственна только людям пролетарского происхождения. «Помню,- писал Асеев,- как Маяковский, прислонясь к рампе на эстраде, хмуро взирал на пояснявшего ему условия его приема в РАПП, перекатывая из угла в угол рта папиросу».

Ю.Либединский, один из руководителей РАППА, участник литературной борьбы тех лет, вспоминал об этой поре: «Приход Маяковского в ряды пролетарской писательской организации был воспринят тогдашним руководством МАППА И РАППА с некоторой растерянностью; мы словно опасались, как бы не пострадала наша утлая посудинка от того, что на нее вступил такой слон».

Тот же Либединский отмечал далее, что даже в период с февраля по апрель 1930 года, то есть, перед самой трагической кончиной, Маяковского «прорабатывали» на секретариате РАППА и делали это мелочно и назидательно». Его обвиняли в халтуре, в пренебрежительном отношении к рабочему классу, в великодержавном шовинизме по отношению к украинскому народу. Даже после его трагической кончины генеральный секретарь РАПП Л.Авербах не удержался, чтобы не выявить причину гибели поэта в том, что тот не нашел в себе силы выкорчевать корни «капитализма во всем его личном существе».

Когда Москва хоронила Маяковского - 17 апреля 1930г.- «Правда» давала Маяковскому и его творчеству такую оценку: «Для нас - он живой вождь действенной литературы, той литературы, которая определяет свой метод, содержание, тематику и форму практикой революционного рабочего класса».

Марина Цветаева в эти же дни прозорливо записала: «Боюсь, что несмотря на народные похороны, на весь почет ему, весь плач по нем Москвы и России, Россия до сих пор до конца не поняла, кто ей дан в лице Маяковского...

Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом будет ждать нас.

И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед».

Надо сказать, что белая эмиграция, не принимая большей своей частью идеологический пафос Маяковского, тем не менее понимала его художественное новаторство. Р.Гуль писал, например, что «Левый марш» жизненно отвратителен и художественно прекрасен.

Первые годы после смерти имя Маяковского особым покровительством власть предержащих не пользовалось. Об отношении к нему дает представление отрывок из письма сестры поэта матери: «Съезд (Первый Всесоюзный съезд советских писателей - П.Ч.) приносит нам много горестных переживаний, ибо он со всей очевидностью выявляет политику в отношении к Володе. Совершенно явное желание свести на нет его значение, обесценить его. Все предсъездовские газеты не упоминают о нем, как будто даже не было такого писателя. Как будто 16 боевых лет не видели в своих рядах этого бунтаря, революционера. Такой несправедливости, такого хамства я не представляла себе и не думала, что оно возможно в наши дни. Володя расчищал путь для литературы от старья, разрушил фетиши, чтоб вырастали новые революционные идеи - и все это ничего, обо всем этом заставляют забыть».

Видимо, такое положение дел вынудило Л.Брик обратиться к Сталину с письмом, в котором она привела факты пренебрежительного отношения к творческому наследию Маяковского, хотя, возможно, здесь проявилась и личная заинтересованность выступить в роли душеприказчика поэта. В письме отмечалось, что несмотря на то, что стихи Маяковского и сегодня являются «сильнейшим революционным оружием», наши учреждения не понимают значения Маяковского, его революционной актуальности.

Как известно, Сталин наложил на письмо резолюцию, предопределившую судьбу Маяковского на десятилетия вперед: «Маяковский был и остаётся лучшим, талантливым поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и произведениям - преступление».

В.Ковский так комментирует это событие: «Сталинская резолюция, выдержанная в привычных для вождя народов безапелляционных интонациях... перекрыла все пути объективному, с правом на разные точки зрения, изучению творческого наследия Маяковского».

Резолюция способствовала «канонизации» Маяковского, определила соответствующую тенденцию в освоении, изучении и пропаганде творческого наследия поэта. Его истолкование в духе новых требований, воспринимавшееся тогда как единственно правильное и возможное, стало

общепринятой догмой. Изменившаяся ситуация в отношении Маяковского своеобразно была выражена Б.Пастернаком во фразе, что Маяковского «стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине».

Каковы же были следствия этой резолюции?

Прежде всего, начиная с 1935 года в литературных кругах изменилось отношение к творческому наследию Маяковского. Прекратились печатные нападки в адрес поэта. Многие из его хулителей превратились в почитателей. Ускорилось издание материалов, связанных с жизнью и творчеством Маяковского, активизировалась научно-исследовательская работа, лекционная пропаганда, открылся музей в доме, где в последние годы жил поэт... Казалось бы, результаты положительные. Но при этом исследование и оценка творчества поэта носили преимущественно односторонний, комплиментарный характер. Его творческую манеру стали противопоставлять другим оригинальным способам поэтического самовыражения. Из Маяковского соорудили своеобразную жезл-дубинку, с помощью которой пытались воспитывать молодых поэтов. Сложности и противоречия его творческого пути сглаживались или замалчивались. Таким образом, услужливыми сочинителями на Маяковского наводился столь ненавистный им «хрестоматийный глянец». «Государственная опека лишила Маяковского единственного достойного способа защиты - когда имя поэта оберегает сама поэзия, напрямую выходящая к читателю, к неискаженному читательскому восприятию», - характеризовал сложившуюся ситуацию В.Ковский.

После разоблачения культа личности Сталина подход к творческому наследию поэта стал более демократичным, не столь прямолинейным; начали публиковаться ранее неизвестные воспоминания о Маяковском и его соратниках, вспыхивали острые дискуссии о традициях Маяковского в советской поэзии. Но тем не менее в течение долгих лет продолжала действовать инерция многих стереотипных представлений о Маяковском. Было распространено мнение, что Маяковский стал великим поэтом революции не благодаря, а вопреки футуризму.

Характерен в этом плане следующий факт.

В 1963 году журнал «Проблемы мира и социализма» опубликовал статью Л.Пажитнова и Б.Шрагина «Поэт революции и современность», в которой выразили в общем-то верные положения о том, что «в Маяковском-футуристе складывался подлинный продолжатель классических традиций», что футуризм для Маяковского - «принципиальный лозунг, зовущий к созиданию художественной культуры будущего» и что в годы культа личности поэзию Маяковского «пытались приспособить для своеволия и произвола». Как и следовало ожидать, статья получила суровую отповедь со стороны идеологического отдела ЦК КПСС. В результате такой защиты «чести» поэта один из авторов статьи - Л.Пажитнов был снят с работы.

Таким образом, навязываемые официальным литературоведением догмы и стереотипы закрывали живой образ поэта, в школе и вузе у

студентов и учащихся резко падал интерес к личности и поэзии Маяковского в то время, как ученые-литературоведы продолжали превозносить его.

В 1988 году в серии «Жизнь замечательных людей» вышел капитальный труд А.А.Михайлова «Маяковский». Но в том же 1988 году вокруг имени Маяковского вспыхнула вдруг дискуссия совсем иного рода и содержания. В многотиражной газете «Московский художник» скульптор В.Лемпорт опубликовал статью, главный тезис которой сводился к мысли, что «Маяковский пожелал, чтобы «к штыку приравняли перо». И Сталин с удовольствием принял это предложение и стал искоренять поэтическое инакомыслие вместе с людьми, зараженными им» (26).

Скульптору было не понять, что метафорический образ «перо-штык» является одним из широко распространенных в мировой поэзии вариантов уподобления стихов боевому оружию. Но дискуссия была продолжена в той же тональности (15), (50), (45). Но дискуссионные статьи могли показаться «цветочками» по сравнению с сенсационной и много нашумевшей книгой Ю.Карабчиевского «Воскресение Маяковского», впервые опубликованной в журнале «Театр» в 1989 году и переизданной отдельной книгой в следующем году.

Карабчиевский трактует Маяковского как певца революции и советской власти. Анализируя раннюю лирику поэта, он подчеркивает тягу поэта к изображению жестокости, насилия. «От обиды - к ненависти, от жалобы - к мести, от боли - к насилию. Только между двумя этими полюсами качается маятник стихов Маяковского», - безапелляционно утверждает критик, из чего впоследствии как бы само собой вытекает вывод: «Человек, многократно и с удовольствием повторяющий «кровь, окровавленный, мясо, трупы», да ещё к тому же время от времени призывающий ко всякого рода убийству, - неминуемо сдвигает свою психику в сторону садистского сладострастия». Анализируя судьбу и творчество Маяковского, Карабчиевский делает широкие обобщения: «Пустота, сгущенная до размеров души, до плотности личности - вот Маяковский... Время свое он не отразил и не выразил... Маяковский личностью не был...».

Как писал по этому поводу А.Михайлов, в книге даны такой подбор и интерпретация фактов, в результате которых «вырастает феномен поэтического монстра без души, без сердца, феномен бездуховности».

Книга Ю.Карабчиевского вызвала в ответ ряд публикаций, полемизирующих с ней. Так, в защиту чести и достоинства первого поэта революции выступил В.Ковский, который признает, что целый ряд претензий автора книги выглядит сегодня довольно убедительным, так как «никто в современной литературе действительно не был столь беспредельно предан новому государству и партийной политике, как Маяковский. Никто в такой мере не поставил свой талант на потребу дня». Эта точка зрения близка тезису В.Кожина: Маяковский - это

«государственный поэт», продолжающий исконно русскую традицию, которая прервалась после Державина. Но Ковский считает совершенно невозможной трактовку «ранней и пореволюционной поэзии Маяковского в виде некоей садистической вакханалии из сплошных анатомических ужасов и физиологических подробностей: «Элементарный профессионализм заставляет отвергнуть книгу Ю.Карабчиевского самым решительным образом».

Эта же мысль развивается в других статьях. Подчеркивается, что материалом Карабчиевскому послужили книги и статьи современников Маяковского: А.Воронского, В.Полонского, Д.Тальникова, Г.Шенгели, но эти работы «нельзя понимать буквально и принимать на веру: они сами нуждаются в филологической критике и интерпретации... Критика, современная Маяковскому..., была полна намеренных передержек, намеков, умолчаний, неточных цитат и проч.».

Поэтому сочинение Карабчиевского выглядит «дилетантской книгой», которая «суммирует и компонуется практически всю наличную антимаяковскую литературу 1910-1920-х годов» (20; 46-52). Придерживаясь формулы: «Спокойствие - основной признак академизма», литературовед неторопливо, без лишних эмоций, но весьма аргументированно доказывает несостоятельность многих обвинений, предъявляемых Маяковскому не только Карабчиевским, но и современниками поэта.

Несостоятельность позиции Ю.Карабчиевского можно рассмотреть на примере одной лишь проблемы - отношения Маяковского к классическому наследию, прежде всего к Пушкину, оставляя за собой право возвращаться к этой книге и по ходу дальнейшего изложения материала.

Уже во вступлении к своей книге Ю.Карабчиевский не только противопоставил, но и поляризовал Маяковского и Пушкина, отметив, что первый из них «был верен себе в служении злу», а второй, «всегда служивший добру, однажды ему изменил». Между тем Н.Асеев, ближайший соратник Маяковского, находил у них много сходного: от «близости Маяковского высказываниям Пушкина о литературе» (3; 68) до близости «человеческих черт»: «Их характеры, оказывается, были очень близки по темпераменту, по простодушию, беззащитности... Та же горячая любовь и ненависть». Да и вряд ли такие грандиозные фигуры могли быть столь однолинейны, как это представляет Карабчиевский. И разве Маяковский провозглашал только зло? А Пушкин проповедовал только добро? И разве мы не найдем у Пушкина то, чего нельзя простить Маяковскому?..

Карабчиевский не верит в искренность, исповедальность лирики Маяковского, он все сводит к обиде и жалобе, мести и ненависти поэта ко всему: «от предметов обихода до знаков препинания». И такому ряду рассуждений вполне логичным подтверждением правоты критика становятся строки:

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,

как у каждого порядочного праздника,
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников.

Естественно, жестоко. Но давайте будем последовательны до конца, и если непростительны для Маяковского такие строки, то как быть с пушкинским вольным переводом с французского: «Мы добрых граждан позабавим / И у позорного столба / Кишкой последнего попа / Последнего царя удавим»?

Остановившаяся на строчке Маяковского «Я люблю смотреть, как умирают дети», критик, не принимая никаких оговорок, комментирует ее следующим образом: «...начинается этот стих со строчки чудовищной, от кощунственности которой горбатится бумага, со строчки, которую никакой человек на земле не мог бы написать ни при каких условиях, ни юродствуя, ни шутя, ни играя» (20; 10).

Конечно, было бы глупо отрицать суть высказываний Карабчиевского, но часть этого суждения все-таки можно оспорить: сходные строки почти за 100 лет до Маяковского были написаны не кем иным, как самим А.С.Пушкиным в оде «Вольность»:

Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.

Если подходить, как Карабчиевский, упрощенно, то можно сделать вывод, что Пушкин не отличается большим человеколюбием, чем Маяковский. Но тут же вспомним стихотворение «Я вас любил», суть которого Белинский определил как «трогающую душу гуманность»:

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Действительно, нужно иметь высокую и благородную душу, чтобы уметь так отнестись к не разделившей твое чувство женщине. Но разве не тот же мотив бесконечной любви и преданности к «уходящей» женщине звучит в заключительных строках стихотворения Маяковского «Лиличка!»:

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

«Переключек», как можно заметить, немало, вплоть до «Восстаньте, падшие рабы!» («Вольность») Пушкина и «Рабы, разгибайте спины и колени!» («Владимир Ильич Ленин») Маяковского. Странно, что критик увидел между поэтами только различие.

По Карабчиевскому, Маяковский виновен в том, что увидел в революции «объективную необходимость и самоотверженно бросился к ней в услужение», что он «становится глашатаем насилия и демагогии...» Произнести такое обвинение в адрес Маяковского равносильно вынесению приговора целой плеяде замечательных русских писателей. Творчество

Маяковского выросло не в безвоздушном пространстве, а на почве, подготовленной всей предыдущей литературой от Радищева до Горького. Вот лишь некоторые примеры.

А.Н.Радищев:	(«Вольность», 1783)
Возникнет рать повсюду бранна,	А.С.Пушкин:
Надежда всех вооружит;	Ужель надежды луч исчез?
В крови мучителя венчана	Но нет! - мы счастьем насладимся,
Омыть свой стыд уж всяк спешит (...)	Кровавой чашей причастимся
Ликуйте, склепанны народы!	И я скажу: Христос воскрес.
Се право мщенье природы	(«В.Л.Давыдову», 1821)
На плаху возвело царя!	

В воздухе русской словесности задолго до появления Маяковского уже пахло кровью и цареубийством, и неудивительно, что он отдал поэтическую дань этой теме, быть может, больше, чем другие. В ряду традиционных для русской литературы призывов и пророчеств воспринимается и известное четверостишие Маяковского из поэмы «Облако в штанах»:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Остаётся только заметить, что нет причин противопоставлять Маяковского Пушкину. Один человек не может нести ответственность за то, что было подготовлено всей предшествующей литературой.

Маяковский и футуристы. В 1912г., вступив на литературную стезю, Маяковский оказался в кругу молодых ниспровергателей, отрицавших старое искусство, старую культуру и вообще все старое. Именовали они себя футуристами. Давид Бурлюк, лидер этого направления, так провозглашал его идеи: «Мы революционеры искусства. Мы всюду должны нести протест и клич «Сарынь на кичку!» Нашим наслаждением должно быть отныне эпатированье буржуазии... Больше издевательства над мещанской сволочью! Мы должны разрисовать свои лица, а в петлицы, вместо роз, вдеть крестьянские ложки. В таком виде мы пойдем гулять по Кузнецкому и станем читать стихи в толпе...»

Если судить по отзыву Д.Бурлюка, данному в письме В.Каменскому, по внутреннему состоянию и складу характера провозглашенным принципам футуризма наиболее соответствовал Маяковский: «Этот взбалмошный юноша - большой задира, но достаточно остроумен, а иногда сверж. Дитя природы, как ты и мы все. Находится Маяковский при мне постоянно и начинает писать хорошие стихи. Дикий самородок, горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он - молодой Джек Лондон. Очень доволен. Приручил вполне, стал послушным: врет на пьедестал борьбы» (17; 469).

О том, как юный поэт «рвался на пьедестал борьбы» и какие это приобретало порой формы выражения, дает некоторое представление

воспоминание Б.Лифшица, повествующее о том, как они с Маяковским однажды посетили столовую для вегетарианцев:

«Цилиндр и полосатая кофта сами по себе врывались вопиющим диссонансом в сверхдиетическое благолепие этих стен, откуда даже робкие помыслы о горчице были изгнаны как нечто греховное. Когда же Маяковский встал наконец из-за стола и, обратясь лицом к огромному портрету Толстого, распростершего над жующей паствой свою миродержавную бороду, прочел во весь голос - не прочел, а рывкнул, как бы отрываясь от вегетарианской снеди, незадолго перед тем написанное восьмистишие:

В ушах обрывки теплого бала,
А с севера снега седей –
Туман, с кровожадным лицом каннибала,
Жевал невкусных людей.
Часы нависали как грубая брань,
За пятым навис шестой.
А с неба смотрела какая-то дрянь
Величественно, как Лев Толстой, –
мы оказались во взбудораженном осином гнезде.

Разъярённые пожиратели трав, забыв о заповеди непротивления злу, вскочили со своих мест и, угрожающе размахивая кулаками, обступали нас все более и более тесным кольцом.

Не дожидаясь естественного финала, Маяковский направился к выходу» (27а).

Впрочем, такое поведение было свойственно не одному Маяковскому, а всем футуристам. Их поэтические выступления, посещение кафе или даже простой выход в город нередко сопровождались скандалами, искусственным эпатажем публики. Вот один из подобных эпизодов, зафиксированный В.Шкловским:

«Выступали акмеисты, потом кто-то из футуристов сказал про Короленко, что он пишет серо.

Аудитория решила нас бить.

Маяковский прошел сквозь толпу, как раскаленный утюг сквозь снег. Крученых шел, взвизгивая и отбиваясь галошами (...).

Я шел, упираясь прямо в головы руками налево и направо, был сильным, – прошёл».

Газетные публикации тех лет подтверждают, что эпатаж публики был одним из основных принципов футуристов. Одна из харьковских газет так описывала появление футуристов в городе: «Вчера на Сумской улице творилось нечто сверхъестественное: громадная толпа заперудила улицу. Что случилось? Пожар? Нет. Это среди гуляющей публики появились знаменитые вожди футуризма - Бурлюк, Каменский, Маяковский. Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски...» После первого выступления футуристов в Харькове газета отмечала: «... верзила Маяковский, в желтой кофте, размахивая

кулаками, зычным голосом «гения» убеждал малолетнюю аудиторию, что он подстрижет под гребенку весь мир, и в доказательство читал свою поэзию: «Парикмахер, причешите мне уши». Очевидно, длинные уши ему мешают.

Эта же тенденция - вызывающее противопоставление себя толпе, публике, аудитории, посетителям кафе - найдет впоследствии наиболее сильное воплощение в стихотворениях «Нате!», «Вам!»

Таким образом, можно заметить, что истоки поэтической эстетики и эстетики поведения Маяковского восходили к программным принципам и установкам русских футуристов. Для них важно было не зависеть от стереотипов, от традиций; создавать новое искусство без оглядки на авторитеты и установившиеся законы, а если они мешают - сбросить весь этот «хлам» с парохода современности. Так они расчищали свой «пароход» от Пушкина, Толстого, Достоевского вплоть до Блока и Андрея Белого.

Такое безоглядное отрицание культуры прошлого ничего хорошего не предвещало, однако, не обошлось и без положительного результата. Свободное обращение со словом, ритмом, рифмой, образом дало неожиданный эффект: Маяковскому удалось обновить и обогатить русскую поэзию, дать ей сильнейший импульс для дальнейшего развития.

Раннее творчество. Образ лирического героя. Мы настолько привыкли, что стих Маяковского является нам «весомо, грубо, зримо», что даже представить себе не можем, что лирический герой поэта может быть добрым и нежным. Вспомним его «Послушайте!» (1914), стихотворение с каким-то расслабленным ритмом, в котором рифма почти не ощущается. И начинается оно по-ребячьи непосредственно, словно окликнули вас на улице и не стихами, а прозой:

Послушайте

Ведь если звезды зажигают –

значит - это кому-нибудь нужно?

Значит - кто-то хочет, чтобы они были?

Значит - кто-то называет эти плевочки жемчужиной?..

И вот перед нами разворачивается незатейливая картина: идут двое - он и она. Он - тихий и робкий. И ещё - добрый. Она... Она - пугливая. Ей боязно оттого, что кругом темно. И она идет, поеживаясь от страха, боясь даже оглянуться по сторонам: а вдруг там страшное что-то...

Впрочем, в стихотворении нет всего этого, в нем лишь брошен экономный штрих: герой говорит «кому-то». Кому? И здесь уже срабатывает фантазия читателя. Каждый по-своему дорисовывает в воображении представленную поэтом картину, придавая ей законченность либо любовного, либо чисто философского сюжета. После вступительных, звучащих риторически вопросов, говорится о действиях героя:

И, надрываясь

в метелях полуденной пыли,

врывается к богу,

боится, что опоздал,

плачет,

целует ему жилистую руку,

просит – не перенесет эту беззвездную
чтоб обязательно была звезда! – муку!..
клянется –

Ну, как можно было не внять такой отчаянной просьбе, такой мольбе?
И Бог придумал звезды, зажег и рассыпал по всему небу, чтобы там, на
далекой земле, девочка не боялась темноты...

А юноша как будто и не осознает того, что он стал инициатором
явления вселенского масштаба. Ему куда важней, что чувствует теперь
девушка: «Ведь теперь тебе ничего? Не страшно? Да?!»- робко
допытывается он у нее. Это для нее он зажег звезды так же просто, как
поднял бы уроненный ею платок. Сколько же неосознаваемой доброты в
его сердце, запаса человечности, если из-за такой простой причины
способен вскарабкаться на небо к самому богу?!

Но лирический герой Маяковского бывал нахален и дерзок.

С детской наивностью мог он спросить у толпы: «А вы ноктюрн
сыграть могли бы на флейте водосточных труб?» Я, мол, могу! Вот сейчас
возьму водосточную трубу и сыграю. А вы сможете?! А спустя некоторое
время он играл уже на флейте собственного позвоночника, как из футляра,
вынимая его из спины.

Он мог взобраться на эстраду и душевно признаться благочестивой
публике:

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется - и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам...

Мог также прочитать следующее, обращаясь к конкретным дамам и
господам из зала:

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
где-то не докушанных, недоеденных щей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей...
О себе же мог сообщить с расчетом на эффект:
Иду - красивый,
двадцатидвухлетний...

Впрочем, к себе он обращался не только с комплиментами. Вот другая
часть его самохарактеристики:

«Милостивые государыни и милостивые государи!

Я – нахал, для которого высшее удовольствие ввалиться, напялив
желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными
сюртуками, фраками и пиджаками скромность и приличие.

Я – циник, от одного взгляда которого на платье у оглядываемых
надолго остаются сальные пятна величиною приблизительно в десертную
тарелку.

Я – извозчик...»

Герой Маяковского мог сшить себе черные штаны из бархата своего голоса, а из трех аршин заката - желтую кофту. Он мог спокойно выйти на площадь и надеть на голову целый квартал, словно рыжий парик; или же истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев покрыть» умную морду трамвая». Мог признаться, что он «равный кандидат и на царя вселенной, и на кандалы», и при этом, как бы между прочим, взять, надеть ошейник на Наполеона и повести его, как мопса.

Эй!
Человек,

землю саму
зови на вальс! –

мог крикнуть он жителю планеты. К самой же планете мог обратиться как к чему-то равному себе: «Земля!/ Дай исцелю твою лысеющую голову...» Вообще у него было ощущение соразмерности планетам, звездам, солнцам. Так, о луне он сообщал: «Идет луна -/ жена моя./ Моя любовница рыжеволосая»

Особой неприязнью пользовалось у него почему-то солнце. Он постоянно придирался к нему, бросал вызовы, предъявлял претензии. Вот и на этот раз: «Солнце!/ Чего расплескалось мантией?! Думаешь - кардинал?». И, видимо, чтоб оно не зазнавалось слишком, брал его и моноклем вставлял в широко растопыренный глаз.

Столь же просто и «нахально» обращался он и к небесному своду:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!..

Фантазия Маяковского была неподражаема. Надо же было догадаться сказать: «Лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок»! Или же:

Полночь
промокшими пальцами щупала
меня и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.

Поразительна не только способность Маяковского сдвигать и пускать галопом такие массивные вещи, но и то, что в этой бешеной скачке поэт успевает заметить и запечатлеть капельки дождя на «лысине купола». Он писал: «в дряхлую спину хохочут и ржут канделябры»- так, словно спинным мозгом ощущал их хохот и кривлянье. Его образы, метафоры и сравнения Маяковского отличались необычностью и неожиданностью. В них соотносились и прихотливо переплетались вещи, казалось бы, ничем не связанные друг с другом. Читатель не может не отметить такую колоритнейшую метафору, в которой соединились древность, экзотика и поэзия самого высокого класса: «Как чашу вина в застойной здравнице, подъемлю стихами наполненный череп». «Нечеловечьей магией» называл он процесс творчества: «Творишь, просветленных страданием слов нечеловечья магия». Не менее интересны и сравнения:

- Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного;
- Видите - спокоен как!
Как пульс покойника;
- Как красный фонарь у публичного дома,
кровоав налившийся глаз...

Когда к сердцу подступало серьезное чувство, и оно захватывало поэта, в нем просыпалась такая настоятельная необходимость поделиться об этом со всем миром, что он в экстазе кричал мешающим ему высказаться враждующим фронтам: « Люди, слушайте! Вылезьте из окопов. После довоюете...»

Повествование о своей любви казалось ему важнее всяких войн и мировых катастроф. А о чем он мог поведать человечеству? Видимо, было о чем.

... Если быка трудом уморят –
он уйдет,
разляжется в холодных водах.
Кроме любви твоей
Мне
нету моря,
а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.
Захочет покоя уставший слон –
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей
Мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем.
Если б так поэта измучила, он
любимую на деньги б и славу выменял,
а мне
ни один не радостен звон,
кроме звона твоего любимого имени.
И в пролет не брошусь,
и не выпью яда,
и курок не смогу над виском нажать.
Надо мною,
кроме твоего взгляда,
не властно лезвие ни одного ножа...

Это сильно и подлинно поэтично! Какая чувственная мощь ощущается в этих темпераментных строчках! Они представляются одними из самых лучших в русской любовной поэзии XX века.

Что-то грустное и по-бычьему тяжеловесное было в любовном чувстве Маяковского, и, видимо, поэтому он не раз возвращался к образу быка:

И вдруг я
ревность метну в ложи

мрущим глазом быка.

Кто в состоянии прокомментировать эмоциональную силу этих строк?! А кто оценит вот эти:

Я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона
огненные губы фонарей.

Маяковский не был удачлив в любви. Оттого и столь драматичны его стихи и поэмы на эту тему: «Ко всему», «Лиличка!», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Человек», «Про это»...

Вот как просто и проникновенно передана безысходность человека, чью любовь отвергли:

Значит – опять	как собака,
темно и понуро	которая в конуру
сердце возьму,	несет
слезами окапав,	перееханную поездом лапу.
нести,	

Можно зрительно представить себе человека, несущего в руках свое разбитое сердце. Развернутое сравнение как бы придает строчкам ощущение вещёственности. Эту боль можно потрогать, настолько близкой и осязаемой она становится. И когда герой оказывается не в силах больше вынести ее, он обращается к богу молитвой-мольбой:

Если правда, что есть ты,	рвя о звездные зубья.
боже,	Или вот что,
боже мой,	когда душа моя выселится,
если звезд ковер тобою выткан,	выйдет на суд твой,
если этой боли,	выхмурясь тупенько,
ежедневно множимой,	ты,
судейскую цепь надень.	Млечный Путь перекинув
Жди моего визита.	виселицей,
Я аккуратный,	возьми и вздерни меня,
не замедлю ни на день.	преступника.
Слушай,	Делай, что хочешь.
Всевышний инквизитор!	Хочешь, четвертуй.
Рот зажму.	Я сам тебе, праведный, руки
Крик ни один им	вымою.
не выпущу из искусанных губ я.	Только
Привяжи меня к кометам, как к	слышишь!
хвостам лошадиным,	убери проклятую ту,
и вымчи,	которую сделал моей любимой!

Каково должно было быть страдание, когда самое светлое и праздничное чувство воспринимается как божье наказание?! От этой боли можно было сойти с ума, и лирический герой почти на грани безумства:

А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,

уже наполовину сумасшедший ювелир...

И, видимо, в таком состоянии аффекта рождались такие горькие и непростительные строки:

Теперь –
клянусь моей языческой силою! –
дайте
любую
красивую,
юную, -
души не растрочу,
изнасилую
и в сердце насмешку плюну ей!

Даже не в лицо, а в сердце. Чтоб обидней. Чтоб незабываемей. У раннего Маяковского образ сердца занимал огромное место. Это слово было одним из наиболее употребляемых в его поэзии:

- И тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения;
- Бабочка поэтиного сердца;
- Пожар сердца;
- На сердце горящее лезут в ласках;
- В сердце, выжженном, как Египет,
есть тысяча тысяч пирамид;
- Я с сердцем ни разу до мая не дожил;
- Отныне я сердцем править не властен;
- Это я сердце флагом поднял;
- Столиц сердцебиение дикое;
- На мне ж
с ума сошла анатомия.

Сплошное сердце - гудит повсеместно...

И так без конца.

Через сердце он мог выразить не только любовь и эмоции, но и самые различные вещи и явления. Через сердце была представлена даже война:

А у бульвара цветники истекают кровью,
как сердце, изодранное пальцами пуль.

Удивительно, как прекрасно можно выразить даже самое страшное!

А в поэме «Война и мир» - снова:

Эта!
В руках!
Смотрите!
Это не лира вам!
Раскаяньем вспоротый,
сердце вырвал –
рву аорты!..

Сколько экспрессии!! Какая мощь сочтется буквально из каждого слова! И самое главное - веришь, что этот сумасшедший не на словах, а на деле вырвет из своей груди собственное сердце!..

Жанровое и стилевое своеобразие. Остановимся на жанровом своеобразии ранней лирики Маяковского. Не возражая против существования ещё каких-либо промежуточных форм, Ф.Н.Пицкель подразделяет стихи Маяковского на три основных вида: монолог-речь, монолог-беседа, монолог-раздумье.

Соглашаясь с такой классификацией, можно только расширить перечень произведений, которыми известный литературовед подкрепляет свой тезис. И в таком случае к первой группе можно было бы отнести стихотворения 1913-1915 гг. «А вы могли бы?», «Нате!», «Вам!», объединяемые общей чертой непосредственного обращения к читательской или, вернее сказать, к зрительской аудитории.

Существует между ними и разница: в предмете произведений, в тональности, в мере серьезности. В стихотворении «А вы могли бы?» (1913 г.) лирический герой не столько возвышает себя над толпой, сколько подчеркивает свое несходство с остальными: я, мол, могу прочесть зовы новых губ на чешуе жестяной рыбы, а вы? я могу сыграть ноктюрн на флейте позвоночных труб, а вы?

Стихотворение построено таким образом и вопросы звучат столь риторично, что никакого ответа и не требуют. Ответ заключен в самой тональности: немного шутливой, несколько ироничной и означающей одно: ну, конечно, никто из вас ничего подобного не умеет!

Элемент превосходства героя в стихотворении присутствует, но он сглаживается, затушевывается непосредственностью характера, тем, что все заявлено как бы не всерьез, шутя, с единственной целью: развлечь скучающую публику.

Но в том же 1913 году создается стихотворение «Нате!», в котором веселость переходит в издевательство, ирония - в сарказм. Если в предыдущем стихотворении превосходство лирического героя над толпой не высказывалось прямо, а подразумевалось, то здесь это уже просто декларируется: «я - бесценных слов мот и транжир». Если в «А вы могли бы?» подчеркивалось несходство, то тут проявляется резкое противопоставление толпы, характеризуемой «стоглавой вошью», и героя, мягкость и хрупкость сердца которого олицетворяется образом бабочки: «бабочка поэтиного сердца!». Но тут же обнаруживается противоречие в самохарактеристике героя: уже в следующей строфе он называет себя «грубым гунном». И если первое сравнение звучит со всей искренностью, то во второй ощущается что-то напускное, не истинное.

«Нате!» - своеобразный вызов обществу, но вызов, сделанный несерьезной рукой. Лирический герой будто кривляется перед публикой, дерзит и насмеяется не столько по злобе, сколько из эпатажа, из любопытства: ну-ка, что выйдет из этого? а как вы на это отреагируете?..

Мотивы, намеченные в «Нате!», усиливаются и приобретают совершенно иное звучание в новой исторической ситуации. Когда началась первая мировая война, В.Брюсов посвятил светлые, безмятежные стихи Варшаве:

А на улице, как стих поэмы,
Клики вокруг меня сливались в лад:
Польки раздавали хризантемы
Взводам русских радостных солдат.

Стихотворение бодрое, мажорное, представляющее войну радостным шествием. Но к этому времени Маяковский понял, что действительность была не такова, что «война отвратительна», а «тыл ещё отвратительней», в результате чего рождается стихотворение «Вам!» (1915), обличающее безмятежность и безразличие буржуазной публики к судьбе гибнущих русских солдат. И потому, критикуя приведенные стихи Брюсова, Маяковский обращался ко всем поэтам: «Господа! Довольно в белом фартуке прислуживать событиям! Вмешайтесь в жизнь!».

Стихотворении «Вам!» тоже построено в виде обращения к буржуазной публике. Здесь уже с первых строк обнаруживается не только противопоставление героя и толпы, ощущение такое, будто они живут в разных этических измерениях. Герой не только не принимает образ жизни людей, к которым обращается, но и резко обличает подобное существование. В отличие от «Нате!» здесь уже напрочь отсутствует шутовская интонация, тут как раз все всерьез. Если там характеристика-метафора «стоглавая вошь» звучала обидно, но чувствовалось преднамеренное сгущение, гиперболизация, то здесь характеристики в художественном смысле, возможно, менее эффектны: «бездарные», «думающие нажраться лучше как», «любящие баб да блюда», но звучат они уже убийственно, потому что произносятся с исключительной серьезностью. Именно это новое качество в интонации, в обращении, в апелляции к судьбе поручика Петрова является существенной отличительной чертой данного стихотворения и от «Нате!», и от «А вы могли бы?». Здесь Маяковский определяет и открыто заявляет свою гражданскую позицию в отношении как происходящих событий на войне, так и к веселящимся в это время толстосумам.

На серьезность содержания стихотворения указывает и тот факт, что в данном случае лирический герой не выделяет себя, не подчеркивает своего превосходства над другими, что вообще может быть занятием только человека легкомысленного. Нам представляется герой, берущий на себя смелость и мужество предъявить счет праздным обывателям, и уже сам факт, что он может уличать и обличать, возвышает его.

Можно задаться вопросом: действительно ли ситуация была такова, что герой имел моральное право осуждать и презирать других?

В автобиографии Маяковский сделал запись, относящуюся к самому началу империалистической войны: «Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна. Тыл ещё отвратительней. Чтобы сказать о войне - надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили, нет благонадежности».

Представление о том, насколько были отвратительны война и тыл можно почерпнуть и в публицистических заметках М.Горького

«Несвоевременные мысли», где приводится беседа с раненым георгиевским кавалером. На вопрос писателя «Трудно в окопах?» тот ответил: «Солдатам трудно, не понимаю, как они терпят! Вот я, например, я был одеялом, а не подстилкой, а солдат - подстилка. Видите ли, в непогоду, когда в окопах скопилась вода, на дно окопа, в грязь, ложились рядовые, а мы, офицеры, покрывали их сверху. Они получали ревматизм, а мы - обмораживались».

Рядом с этим признанием М.Горький поместил и письмо унтер-офицера, добровольца, трижды награжденного орденом Георгия: «Я простой солдат, воюю не ради эгоизма, а по любви к родине, по злобе на врага, ну, все-таки ж и я понимать начал, что дело плохо, не выдержать нам. Теперь, возвратившись из лазарета, из России, я вижу, в чем беспорядок, потому что на фронте люди выбились из сил и не хватает их, а в тылу десятки тыщ остаются зря, болтаются без дела, только жрут, объедая Россию. Кто это распоряжается так безобразно?»

В романе А.И.Солженицына «Октябрь шестнадцатого», добросовестно построенном на исторических документах, глазами фронтовика Воротынцева представлена картина вечернего Петрограда. Характерно, что и здесь обнаруживается противопоставление «окопа» и тыловой жизни: «Уже повидал Воротынцев сегодня кусок вечернего Невского, и обидно сжалось сердце. Множество красиво одетого и явно праздного народа, не с фронта отдыхающего, - но свободно веселящегося. Переполненные кафе, театральные афиши - все о сомнительных, «пикантных фарсах», залиvistые светлы кинематографов, и на Михайловском сквере, в «Паласе» - «Запретная ночь», - какой нездоровый блеск и какая поспешная нервность лихачей - и все это одновременно с нашими сырыми темными окопами? Слишком много увеселений в городе, неприятно. Танцуют на могилах».

Кажется, вот эта мысль А.И.Солженицына - «танцуют на могилах» - и была воплощена Маяковским в более развернутом виде в стихотворении «Вам!». Только здесь ещё выражено резкое неприятие людей, которым и боль отечества - праздник.

Если продолжить литературные аналогии, то можно предположить, что стихотворение Маяковского родилось из того же чувства, вследствие которого Лермонтов мог воскликнуть: «О, как мне хочется смутить веселость их// И дерзко бросить им в глаза железный стих,// Облитый горечью и злостью».

Лермонтовские слова «железный стих, облитый горечью и злостью», на наш взгляд, как нельзя лучше подходят и определяют общественный настрой и звучание стихотворения «Вам!».

Разные по содержанию и тональности стихотворения «А вы могли бы?», «Нате!», «Вам!», форму которых можно определить как монолог-речь, выражают не только постепенную перемену позиции молодого поэта в отношении к буржуазной публике, эволюцию мироощущения, нарастание трагизма, но и эволюцию в отношении к поэтическому слову

как к орудию борьбы, которая позднее найдет свое наиболее яркое воплощение в поэме «Облако в штанах».

Художественное новаторство. С первых шагов Маяковского в литературе стало ясно: пришел новый поэт, ни на кого не похожий, со своим мироощущением и мировосприятием, со своим взглядом на вещи и явления.

У него был свой, незаимствованный голос. В таких, правда, уже поздних строчках:

«Ну, как вам,
Владимир Владимирович, нравится бездна?»

И я отвечаю также любезно:

«Прелестная бездна. Бездна восторг!»

К.Чуковский уловил те же интонации, которые только что слышал на углу Бассейной и Литейного. «Здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй, дороже самых изысканных метрических схем» (49; 2, 324). Почти такое же ощущение было и у М.Цветаевой: «Ритмика Маяковского - физическое сердцебиение - удары сердца застоявшегося коня и связанного человека» (47; 2,416). Поэт привел с собой и нового лирического героя, что тоже немаловажно. Не случайно высокую оценку его творчеству дали признанные мастера поэзии «серебряного века» - А.Ахматова и М.Цветаева.

В стихотворении «Маяковский в 1913 году» (1940) Анна Ахматова пору вступления Маяковского в литературу называет «бурным рассветом»; поэтическая дерзость и новаторский характер творчества определяются строкой «грозные ты возводил леса»:

Все, чего касался ты, казалось
Не таким, как было до тех пор,
То, что разрушал ты, - разрушалось,
В каждом слове бился приговор.

Имя Маяковского, «ещё не слышанное», влетевшее «в душный зал» (олицетворение поэтической атмосферы эпохи), сравнивается поэтессой с боевым сигналом.

О не связанности раннего Маяковского какими-либо литературными традициями, о его свободе обращения с поэтическим словом, внутренней раскрепощенности, мощи молодого таланта, о поднятой им теме социальных низов, о грубости поэтики очень емко и образно говорится в стихотворении Марины Цветаевой «Маяковскому» (1921):

Он возчик и он же конь,
Он прихоть и он же право
Вздыхнул, поплевал в ладонь:
- Держись, ломовая слава.
Певец площадных чудес –
Здорово, гордец чумазый,
Что камнем – тяжеловес
Избрал, не прельстясь алмазом.

Такие словосочетания и эпитеты, как «булыжный гром», «тяжеловес», «архангел-тяжелоступ», «архангел ломовой» подчеркивают, с одной стороны, тяжесть, неподъемность начатой Маяковским реформы поэзии, а с другой, - серьезность и основательность подхода к ней. Характерно, что в соответствии с поэтикой раннего Маяковского и стиха самой М.Цветаевой даже поэтическая слава обретает эпитет «ломовая».

«Ни один поэт не оказал такого решающего и непосредственного влияния на мировую прогрессивную поэзию, как Маяковский... Он стал центральной фигурой поэзии 20 века»,- считает ученый-литературовед Ф.Н.Пицкель, приводя восторженные отзывы о поэте И.Бехера и П.Неруды:

«Новый и мощный талант налетел, как ураган, с востока и разметал старые ритмы и образы, как этого не смел ещё ни один поэт»,- вспоминал И.Бехер. По словам Пабло Неруды, Маяковский «восхищал свое время столькими открытиями, что поэзия с его появлением и уходом преобразилась, словно пережила настоящую бурю» (39; 316).

Таким образом стих Маяковского вошел в состав крови мировой поэзии и до сих пор успешно циркулирует в ней. Такая честь оказывалась не каждому даже из великих поэтов. Важно подчеркнуть и то, что открытия Маяковского в области русского стихосложения вошли в учебники по поэтике ещё при его жизни: так, в теории литературы Б.Томашевского (с 1925 по 1931г.г. она выдержала 6 изданий) уже отмечались особенности акцентного стиха Маяковского, своеобразие его рифмы.

В чем же состояло новаторство стиха Маяковского?

Со времен Симеона Полоцкого (17 век) русская поэзия знала две системы стихосложения: силлабическую и силлабо-тоническую. Маяковский ввел в нее свою систему - тоническую, отличающуюся от предшествовавших большей свободой и раскованностью. Для сравнения приведем два отрывка из стихотворений Пушкина и Маяковского:

Я ехал к вам: живые
сны
За мной вились толпой
игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег
ретивый...

А.С.Пушкин.

«Приметы».

Народонаселение всей империи -
люди, птицы, сороконожки,
ощетинив щетину, выперев перья,
с отчаянным любопытством висят на
окошке...

В.В.Маяковский. «Гимн ученому».

Нетрудно заметить, что в стихотворении Пушкина в соотносимых строках одинаковое количество слогов (8 и 9) и ударение, как правило, падает на четные слоги (ямб), что придает произведению четкий ритм. У Маяковского же количество слогов в строках разное, а ударение не имеет постоянного места, оно подвижно, но стихотворный ритм сохраняется за

счёт того, что в рифмующихся строках если не одинаковое, то приблизительно равное количество ударений. В этих «арифметических» расхождениях и заключается основное различие между тонической и силлабо-тонической системами стихосложения. Необходимо отметить, что новая система стихосложения Маяковского получила большое распространение в литературах ближнего и дальнего зарубежья.

Рифма поэта. В русской поэзии XIX века господствовала точная рифма, что выражалось в буквальном совпадении всех звуков (а то и букв) в конце соотносимых строк. В качестве классического примера приведем рифменный ряд первой строфы из «Евгения Онегина»: «правил»-«заставил», «занемог»-«не мог», «наука»-«скука», «ночь»-«прочь», «коварство»-«лекарство», «забавлять»-«поправлять», «себя»-«тебя».

Маяковский раскрепостил русскую рифму, ввел в практику и дал все права гражданства неточной рифме, построенной на приблизительном созвучии концов строк, вследствие чего стали возможны такие рифменные пары: помешанных-повешены, овейн-кофеен, нужно-жемчужиной, сердца-тереться, матери-неприятеле, по-детски-Кузнецкий, рота-кокоток, удержится-самодержца, трясется-солнце, полощет-площадь, ударенный-Дарвина, глаза-ихтиазавр...

После нововведения Маяковского в словарь рифм хлынул огромный поток слов, который до этого в качестве рифм не был востребован.

Маяковский провел оригинальнейшие эксперименты в области рифмовки. В статье «Как делать стихи» он писал, что рифмовать можно не только концы строк, но и их начала точно так же, как можно рифмовать конец одной строки с началом следующей или одновременно концы первой и второй строк с последними словами третьей и четвертой... Автор не только утверждал, что виды рифмовки можно разнообразить до бесконечности, но и представил в своем творчестве множество необычных и неожиданных способов рифмовки. Приведем некоторые из них и, чтобы четче обозначить концы строк, придадим стиху Маяковского обычную форму.

Начальные строки «Тамары и Демона»:

От этого Терека в поэтах истерика.

Я Терек не видел. Большая потерийка, –

кроме конечной рифмы «истерика» – «потерийка», имеют ещё и другой ряд рифм: «этого» – «поэтах», «Терека» – «истерика», «Терек» – «потерийка».

По более сложной схеме составлена рифма в двух строчках из «Галопщика по писателям»:

Не лезем мы по музеям,

на колизеи глаза, –

в которых каждое из четырёх опорных слов «лезем», «музеям», «колизеи», «глазея» рифмуется с остальными тремя независимо от места расположения. Это - своеобразное рифменное обрамление. Эта схема немного видоизменена в отрывке из «Мрази»:

Ублажь да уважь-ка! –

Снуют и суют

в бумажке барашка.

Рифменный ряд «ублажь» – «уважь-ка» – «бумажке» – «барашка» обогащается «внутренней» рифменной парой «снуют» – «суют».

Рифма четверостишия из «Верлена и Сезана» ещё более усложнена:

Бывало – сезон, наш бог – Ван-Гог,

другой сезон – Сезан.

Теперь ушли от искусства вбок –

не краску любят, а сан.

Здесь два рифменных ряда: «сезон» – «сезон» – «Сезан» – «сан» и «бог» – «Ван-Гог» – «вбок». Середина первой строки рифмуется одновременно с серединой и концом второй и концом четвертой строк. Второй ряд рифм тоже начинается с первой строки, где предпоследнее слово рифмуется с последним первой же и концом третьей строк.

В отрывке из «Флейты-позвоночника»:

Захлопали

двери.

Вошёл он,

весельем улиц орошён.

Я

как надвое раскололся в вопле.

Крикнул ему:

«Хорошо»... –

начало первой строки «захлопали» рифмуется с концом третьей «в вопле», конец же первой строки «вошел он» – одновременно с концом второй – «орошен» – и концом четвертой – «хорошо».

В главке «Несколько слов о моей маме» из стихотворения «Я»:

У меня есть мама на васильковых обоях.

А я гуляю в пестрых павах,

вихрастые ромашки, шагом меряя, мучу.

Заиграет ветер на гобоях ржавых,

подхожу к окошку,

веря,

что увижу опять

севшую

на дом

тучу, –

конец первой строки «обоях» рифмуется с предпоследним словом четвертой «гобоях»; конец второй «павах» – с концом четвертой «ржавых»; предпоследнее слово третьей строки «меряя» – с концом пятой «веря»; конец третьей строки «мучу» – с концом шестой «тучу».

В стихотворении «Утро» рифмуются конец первой строки с началом второй, конец третьей – с началом четвертой, конец пятой – с началом шестой и т.д.:

слов, приводя в пример словесные новообразования детей, «утонченно чувствующих стихию своего родного языка»: козлик рогаются, елка обсвечкана, бумага откнопилась, замолоточь гвоздь...

Доказывая правоту Маяковского в обращении со словом и его формами, Чуковский приводит в пример неологизмы классиков русской литературы, создававшиеся по тому же принципу: Гоголь - «обыностранились», «обравнодушели»; Достоевский - «лимонничать», «нафонзонить» (от фамилии Фон Зон); Чехов - «драконить», «тараканить».

В статье «Владимир Маяковский - новатор» А.В.Луначарский считал бесспорным тот факт, что никто из писавших стихами и прозой за исключением Пушкина, Лермонтова и Некрасова не сделал таких творческих завоеваний в деле обновления и обогащения русского языка, какие сделал Маяковский. Даже учитывая, что в силу своей идеологической позиции Луначарский недооценил эстетические открытия поэзии серебряного века, в приведенных словах критика есть большая доля истины.

«Облако в штанах». Поэма «Облако в штанах» (1915) является «наиболее значительным, творчески наиболее смелым и обещающим произведением раннего Маяковского,- признавались современники.- Трудно даже поверить, что вещь такой напряженной силы и формальной независимости написал юноша 22-23 лет!».

Напомним предысторию поэмы.

В январе 1914 года Маяковский вместе с другими футуристами - Д.Бурлюком, В.Каменским - находился в турне по России: читали лекции, стихи, пропагандировали футуризм. В Одессе Маяковский увлекся гимназисткой Марией Денисовой, но взаимности не встретил. Это стало завязкой сюжета поэмы, содержание которой вышло далеко за рамки автобиографического эпизода.

Начав поэму до первой империалистической войны, Маяковский закончил ее летом 1915 года. Война, обнажившая многие социальные и нравственные проблемы времени, помогла поэту увидеть перспективу неизбежной революции. Впервые поэма вышла в изуродованном цензурой виде в сентябре 1915 г. После Октябрьской революции, когда Маяковскому представилась возможность, он осуществил второе бесцензурное издание поэмы.

«Облако в штанах» - программное произведение Маяковского. Автор предварил его таким предисловием: «Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства. «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» - четыре крика четырех частей».

«Долой вашу любовь!» Наиболее сильно и ярко воплощен первый: «Долой вашу любовь!» – которому отводится вся первая глава и часть четвертой. Поэма открывается напряженным ожиданием:

Вы думаете, это бредит малярия? Это было,

было в Одессе. Девять.
«Приду в четыре», – сказала Мария. Десять...
Восемь.

Мучительное ожидание длится бесконечно долго. Глубину страдания лирического героя передает развернутая метафора о скончавшемся двенадцатом часе:

Полночь, с ножом мечась, догнала, зарезала, –	вон его! Упал двенадцатый час, как с плахи голова казнённого.
---	---

Время, уподобленное упавшей с плахи голове, не просто экзотический троп: он наполнен большим внутренним содержанием; накал страстей в душе героя до такой степени высок, что обычное, но безысходное течение времени воспринимается как его физическая гибель. Скончалось, в принципе, не время. Кончились истощенные напряженным ожиданием человеческие возможности. Двенадцатый час оказался пределом.

Далее следует то, что в народе буднично называют «расшалились нервы». Но в данном случае в соответствии с могучим темпераментом героя нервы не просто «шалют», а «мечутся в отчаянной чечетке» до изнеможения, пока у них от усталости не подкашиваются ноги. Эта великолепная картина, представляющая своеобразный «бешеный» танец оживших нервов, неслучайно разворачивается почти что сразу за предыдущей:

...Слышу: тихо, как больной с кровати, спрыгнул нерв. И вот, – сначала прошёлся едва-едва, потом забегал, взволнованный, четкий.	мечутся в отчаянной чечетке. Рухнула штукатурка в нижнем этаже. Нервы – большие, маленькие, многие! – скачут бешеные, и уже у нервов подкашиваются ноги!
---	---

Теперь и он, и новые два

Далее снова, как и в случае с двенадцатым часом, внутреннее лихорадочное состояние лирического героя переносится на окружающие предметы:

Двери вдруг заляскали, будто у гостиницы не попадает зуб на зуб.

В таком состоянии встречают герой и гостиница объявившуюся наконец возлюбленную. Нервозность, порывистость движений героини опять же передаются через неожиданные сравнения и «чувствующие» вещи:

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:

«Знаете –
Я выхожу замуж».

Вот достойная награда за все невыносимые страдания, испытанные за ночь...

Кажется, сейчас герой взорвется от возмущения и негодования, на голову изменнице обрушатся разъяренные громы и молнии, низвергнутся водопады стенаний и упреков... Но поражает то нечеловеческое хладнокровие и спокойствие, с которыми он встречает столь убийственное для себя известие:

Что ж, выходите.	Видите - спокоен как!
Ничего.	Как пульс
Покреплюсь.	покойника!

И снова сравнение. И снова необычное. И снова содержательное. «Пульс покойника» - это окончательно, безвозвратно умершая надежда на взаимное чувство.

В поэме не реализуется сюжет обычного любовного треугольника, не выводится образ счастливого соперника. Его заменяют «любители святотатств, преступлений, боен» - нечто поэтически не оформленное, но социально обозначенное. Это они виновны в любовной драме. Они «увели», «украли», «купили» любовь героя:

Помните?	страсть», –
Вы говорили:	а я одно видел:
«Джек Лондон,	вы – Джиоконда,
деньги,	которую надо украсть!
любовь,	И украли.

А.Михайлов говорил по этому поводу: «В любовном треугольнике третьим «персонажем» включен буржуазный беспорядок, где отношения между мужчиной и женщиной основаны на выгоде, корысти, купле-продаже, но не на любви... Здесь Маяковский типизирует явление, уходит от реального факта, так как Мария Денисова не выходила тогда замуж».

Героиня отвергает любящего ее героя не потому, что он обладает каким-то нравственным или моральным изъяном, а потому, что он не способен создать вокруг нее тот комфорт из вещей, тот материальный уют, к которому она стремится. Поэтому она меняет живую, страстную и трепетную любовь героя на материальные возможности другого человека. Такая любовь, по мнению поэта, является продажной, она не требует каких-либо моральных или духовных затрат. Ее легко можно купить. В расчет не берутся ни нравственные, ни человеческие качества, казалось бы, то, что испокон веков самоценно. В любовном поединке побеждает тот, кто материально обеспеченней. И именно потому герой отвергает любовь, которую можно купить за деньги.

Этот мотив «покупки» любви находит свое воплощение и в других произведениях Маяковского:

Знаю,

каждый за женщину платит.
Ничего, если пока
тебя вместо шика парижских платьев
одену в дым табака (...)
А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир.
(«Флейта-позвоночник»)
А в послеоктябрьской поэме «Люблю»:
У взрослых дела.
В рублях карманы.
Любить?
Пожалуйста!

Рубликов за сто.

А я,	в рваный
бездомный,	в карман засунул
ручища	и шлялся, глазастый.

В «Облаке в штанах» традиционная метафора: любовь – пожар сердца (Ср. у Есенина: «заметался пожар голубой») реализуется в подробнейшей картине:

Алло!	Люди нюхают –
Кто говорит?	запахло жареным!
Мама?	Нагнали каких-то.
Мама!	Блестящие!
Ваш сын прекрасно болен!	В касках!
Мама!	Нельзя сапожища!
У него пожар сердца.	Скажите пожарным:
Скажите сестрам, Люде и Оле, -	на сердце горящее лезут в ласках.
Ему уже некуда деться...	

Проследим развертывание метафоры «пожар сердца». То, чем обычно ограничиваются другие поэты, у Маяковского перерастает в, казалось бы, бытовую, но имеющую глубокий подтекст сцену: реакция людей, вызов пожарных - непрошенных утешителей в несчастье. Личные переживания поэта тоже облакаются в этакий «противопожарный» антураж:

Я сам
глаза наслезнённые
бочками выкачу.
Дайте о рёбра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули.
Не выскочишь из сердца.

«Пожар сердца» распространяется широко, он рвется «людям в квартирное тихо» («Трясущимся людям в квартирное тихо стоглазое

зареву рвется с пристани»), и первая часть поэмы завершается отчаянным выкриком, обращенным «в столетия», в будущее: «Крик последний, - ты хоть о том, что горю, в столетия выстони!»

«Долой ваше искусство!» Находит свое воплощение в поэме и «крик» - **«Долой ваше искусство!»**. Уже во второй главе Маяковский начинает и продолжает развивать в третьей тему отношений искусства и действительности.

Ещё в 1909 году А.Блок писал: «Современная жизнь есть кощунство перед искусством; современное искусство - кощунство перед жизнью» (43; 63). На наш взгляд, эту фразу можно понимать таким образом, что жизнь настолько грязна и пошла, что искусство, обращенное в высокое и прекрасное, не в состоянии отобразить ее во всей полноте, и в этом кощунство жизни перед искусством. Но в свою очередь и искусство не очень-то и силится отразить эту жизнь, оно постоянно уводит читателя в какой-то мистический мир сладостных грез, и в этом кощунство искусства перед жизнью.

Маяковский осознал бессилие искусства (в частности, - поэзии) воздействовать на окружающую действительность:

Пока выкипчивают, рифмами пиликаая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая –
ей нечем кричать и разговаривать.

Пришло понимание социальной подавленности улицы («Улица муку молча перла») и необходимости вводить в поэтическую речь не совсем «поэтичные» слова, чтобы отразить жизнь такой, какая она есть на самом деле. Отсюда и соответствующая лексика:

А улица присела и заорала:

«Идемте жрать!»

Или:

А во рту

умерших слов разлагаются трупники,

только два живут, жирея, –

«сволочь»и ещё какое-то,

кажется, – «борщ».

Поэт, переживший войну как личную трагедию (вспомним стихотворение «Вам!») теперь вершит суд над теми, кто этой трагедии не увидел. Это нашло свое поэтическое воплощение и в «Облаке в штанах»:

Как вы смеее называться поэтом

и, серенький, чирикать, как перепёл!

Сегодня

Надо

Кастетом

кроиться миру в черепе!

В одной статье Маяковский утверждал: «Сегодняшняя поэзия - поэзия борьбы». И эта публицистическая формула нашла в поэме свое поэтическое воплощение:

Выньте, гулящие, руки из брюк –
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук –
пришел, чтоб и бился лбом бы! (...)
Идите!

Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!

Поэзией, не соответствующей требованиям времени, Маяковский считал творчество И.Северянина, и потому в поэме выводится нелюбимый портрет поэта:

А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.

Здесь дискредитируется не столько поэзия Северянина, сколько образ самого поэта, живущий в сознании публики. В стихотворении «Вам!» Маяковский также упоминает о Северянине, говоря о поручике Петрове:

Если б он, приведенный на убой,
Вдруг увидел, израненный,
Как вы измазанной в котлете губой
Похотливо напеваете Северянина...

Здесь нет прямой отрицательной оценки творчества Северянина, и тем не менее она присутствует: нельзя положительно относиться к тому, что можно «похотливо» напевать, тем более «измазанной в котлете губой». Развлекательная поэзия Северянина отвергается негативным эмоциональным фоном.

Напомним, что именно в этом стихотворении Маяковский утверждает, что для поэта достойнее прислуживать женщине свободной профессии, нежели бездумной буржуазной публике.

«Долой ваш строй!» Поэтическое и социальное у Маяковского было изначально взаимосвязано. Он поставил свое творчество на службу массе, социальным низам, с которыми он ощущает единство и слияние. Поэтому крик «Долой ваше искусство» неотрывен от крика «Долой ваш строй!» Выступая от лица готовых к восстанию масс, Маяковский говорит «мы»:

Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, –
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу;
Мы –

Ернические эпитеты по отношению к богу («кудластый») и архангелу («крыластый»), казалось бы, завершают кощунственную сцену, но после минутной ярости герой снова обращается к богу с мольбой:

Всемогущий, ты выдумал пару отчего ты не выдумал,
рук, чтоб было без мук
сделал, целовать, целовать, целовать?
что у каждого есть голова,

Но не этот эпатаж главная причина богохульства поэта. За всем этим стоит кровавая трагедия войны. Как часто человечество повторяло: если есть Бог, он не может допустить такое. Вот и лирическому герою поэмы бог предстает не всеильным, а маленьким, беспомощным, которого можно прирезать обычным сапожным ножиком: «Я думал - ты всеильный божище, а ты недоучка, крохотный божище...» Отсюда и бунт против всей небесной братии:

Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!..
Герой не остановим в стихийном порыве:
Пустите!
Меня не остановите.
Вру я,
вправе ли,
но я не могу быть спокойней.
Смотрите –
звезды опять обезглавили
и небо окровавили бойней!

Кто они - обезглавившие и окровавившие,- кто скрыт в этом отвлеченном, безличном обвинении? Как и первая глава, поэма заканчивается на трагедийной ноте. Страданию героя нет исхода: на нем замыкается не только драма любви, но и трагедия войны. Трагедийность поэмы подчеркивается отсутствием отклика, глухотой мира, человечества - всего и всех, к кому обращен страстный монолог поэта:

Глухо.
Вселенная спит,
положив на лапу,
с клещами звезд огромное ухо.

Маяковский после Октября. Ещё в 1915 г. в первой своей поэме «Облако в штанах» Маяковский пророчески говорил о грядущей в 1916 году революции. И она не заставила себя ждать. В феврале 1917 грянула очередная русская революция, вслед за ней - Октябрьская...

Маяковский не без гордости вспоминал, что солдаты и матросы, штурмовавшие Зимний дворец, приговаривали две его строчки:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,

день твой последний приходит, буржуй.

«Моя революция», – заявил о ней поэт. Маяковский «вошел в революцию, как в собственный дом. Он пошел прямо и начал открывать в доме своем окна», – верно подметил В.Шкловский. Понятия: «Маяковский» и «поэт революции» стали синонимами. Такое сопоставление проникло и за рубеж, где Маяковского воспринимают своеобразным «поэтическим эквивалентом» Октября.

Окрещённого «трибуном революции», Маяковского иначе не представляют, как только ярким сторонником революционных переворотов, непоколебимо уверовавшего в победу социалистических идей. Все было так, и все-таки немного не так. Маяковский в отличие от многих увидел в революции два лика: не только величие, но и черты низменности, не только человечную («детскую») ее сторону, но и жестокость («вскрытые вены»). И, будучи диалектиком, он мог предположить и «грудю развалин» вместо «построенного в боях социализма». И это было выражено ещё в 1918 г. в знаменитой «Оде революции»:

О, звериная!	Каким названием тебя ещё звали?
О, детская!	Как обернешься ещё, двулика?
О, копеечная!	Стройной постройкой,
О, великая!	грудой развалин?

И четырежды славя ее от своего поэтического имени, он не забывал трижды ее проклясть от лица обывателя. Это говорит о том, что Маяковский куда трезвее оценивал происходящие события, нежели те, кто считается меньшими их апологетами.

Можно привести и другие доводы в пользу высказанной мысли.

В 1921 г., когда перед участниками III конгресса Коминтерна разыгрывали второй вариант пьесы «Мистерия-буфф» (1918), Маяковский в программе спектакля выразил свое понимание эпохи: «Революция расплавила все, – нет никаких законченных рисунков, не может быть и законченной пьесы». Ощущая «неоформленность» времени, его «двуличие», поэт записал: «Мистерия – великое в революции, буфф – смешное в ней». Определяя тему пьесы («Мистерия-буфф» – дорога. Дорога революции»), Маяковский снова подчеркивал: «Никто не предскажет с точностью, какие ещё горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой...».

Другое дело, что хотя и небезрассудно, но поэт верил в идеалы революции и возлагал на нее большие надежды. В 1923 году в поэме «Про это» он признавался:

Что мне делать,	сей
если я	мир
вовсю,	верил,
всей сердечной мерою,	верую.
в жизнь сию,	

Признание искреннее. И искренность, и сила этих чувств не может не вызывать уважения.

Эта же вера от лица нового класса прозвучала в пьесе «Мистерия-буфф». Когда семь пар нечистых оказываются перед «дверью» будущего, машинист провозглашает:

Сегодня
это лишь бутафорские двери,
а завтра
былью сменится театральный сор.
Мы это знаем.
Мы в это верим.

Осознавая переменчивость времени и большую вероятность «устаревания», несоответствия своего произведения требованиям нового дня, Маяковский в предисловии ко второму варианту пьесы записывал: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, - делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным». Но надо сказать, что несмотря на почти восьмидесятилетнюю дистанцию, отделяющую нас от времени создания пьесы, некоторые части ее не нуждаются в специальном «осовременивании», они и так злободневны. Вот, к примеру, отрывок из монолога Разрухи (персонифицированный действующий персонаж):

Здесь царствую я –	Назад!
царица разруха:	Я труд ненавижу бодрый.
я жру паровоз,	Назад!
сжигаю машину.	Я с вами расправлюсь по-свойски.
Как дуну –	Ко мне, мое войско, шкурники,
сдуну фабрику пухом.	лодыри!
Как дуну –	Ко мне, спекулянтов верное
сдуну завод как пушину...	войско!

Не менее актуальными для современной России представляются и другие строки из этой же пьесы:

Обещали и делим поровну:
одному - бублик,
другому - дырку от бублика.
Это и есть демократическая республика.

Литературовед И.Вишневская считает, что первая советская пьеса В.Маяковского до сих пор не понята, как следует, и сегодня необходимо новое ее прочтение, «чтобы вскрыть, по возможности, истинный смысл пьесы, ее замысел, представив театру не шумное политическое зрелище, славящее Октябрь, но... провидческую, поистине мистериальную трагедию, так до сих пор и не услышанную».

Маяковский всегда отличался непримиримостью к идейным и классовым врагам. Подтверждений тому искать не приходится. Есть они и в «Мистерии-буфф» («Ко мне - кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею»), есть они и в других произведениях: «Белогвардейца найдете - и к стенке», «Плюнем в лицо той белой слякоти»... Но это не значит, что людям из своего стана он мог прощать

что-либо из того, чего не простил бы врагу. Подлость и низость он ненавидел в любом классовом облике. «Страшнее и гаже любого врага - взяточник», - говорил он о чиновнике, рожденном новой эпохой. К белогвардейцу же отношение могло быть и попочтительней. Поэт произносит совершенно невероятные с точки зрения ортодоксальных революционеров слова:

Я	Я лишь усмехнусь:
Белому	- А здорово вам
руку, пожалуй, дам,	наши намылили шею!
пожму, не побрезгав ею.	

Ему был ненавистен советский мещанин. «Страшнее Врангеля обывательский быт», - предупреждал он в 1921 году, а самого Врангеля мог преподнести с куда большим сочувствием:

И над белым тленом,	поцеловавши,
как от пули падающий,	трижды
на оба	город
колена	перекрестил.
упал главнокомандующий.	Под пули
Трижды	в лодку прыгнул...
Землю	

Даже лучшие исследователи творчества Маяковского этот эпизод представляли «величественно театральной» позой (39; 199), «лицемерной маскировкой полного банкротства черного дела» (39; 218). А если отбросить идеологические мерки и подойти просто по-человечески? Ведь здесь нет ни одного сатирического мазка, ни капли иронии. Все всерьез. Более того, драматична картина прощания главнокомандующего с родной землей, то, как падающий, будто от пули, Врангель в последний раз целует русскую землю и крестит город...

Марина Цветаева эти строки называла гениальными. «Вспомним, - комментировала она их, - о последнем Врангеле, встающем и остающемся как последнее видение Добровольчества над последним Крымом, Врангеле, только Маяковским данным в рост его нечеловеческой беды, Врангеле в рост его трагедии. Перед лицом силы Маяковский обретает верный глаз...». Не случайно этот эпизод нашел великолепное музыкальное воплощение в известной оратории Г. Свиридова «Время, вперед!»

В той же 16-й главе поэмы «Хорошо!», откуда взят эпизод с Врангелем, в голосе «непримиримого» к классовым врагам поэта нельзя не уловить ноту жалости к «вчерашним русским», белогвардейцам, вынужденным плыть «от родины в лапы турецкой полиции», которым предстоит «доить коров в Аргентине» и «мереть по ямам африканским».

«Воспевание жестокости никогда не было внутренним свойством музыки Маяковского, - отмечает в одной из лучших работ о поэте Ф.Н. Пицкель. - Для его поэзии характерна, наоборот, гуманность, способность сопереживать и сочувствовать...»

Карабчиевский же считает, что после Октябрьской революции Маяковский «впадает в какое-то истребительское неистовство... Он откровенно купается в сладострастных волнах насилия и захлебывается ими, выражая бурный восторг» (18; 40-41). И, чтобы не казаться голословным, критик приводит цитаты из Маяковского, подтверждающие правильность его взгляда:

Пули, погуще!	жженьем,
По оробелым!	светом
В гущу бегущим	жарь,
грянь парабеллум!	жги,
Самое это!	режь,
С доньшка душ!	рушь!
Жаром,	

Отрывок комментируется таким образом: «Он (Маяковский) стреляет, режет и рубит, он размахивает всем, что попадет под руку. Все живое вокруг погибает и корчится в муках».

Нельзя не заметить, что Карабчиевский действия литературных героев переносит на личность самого автора, причем пренебрегая конкретными социальными обстоятельствами, сложнейшими противоречиями эпохи, в которой жил и творил поэт. Критик представляет картину таким образом, будто жестокость шла только из красных рядов. Не лишне вспомнить, что и белогвардейцы не особо церемонились со своими врагами. И об этом есть у Маяковского:

Пятиконечные звезды
выжигали на наших спинах панские воеводы.
Живьем,
по голову в землю, закапывали нас банды Мамонтова.
В паровозных топках сжигали нас японцы,
рот заливали свинцом и оловом...

Эти строки не столь гиперболизированы, как может показаться. Они имеют под собой вполне реальные факты. И что же в таком случае должен был пропагандировать поэт, сделавший свой выбор между враждующими баррикадами? В полемическом запале Маяковский мог не сдержать эмоции, перехлестнуть через край. Это вызывает сожаление. Но делать вид, будто Маяковский укладывается в приведенный Карабчиевским фрагмент, - непростительно.

Приведем другие строки, принадлежащие тому же человеку, вокруг которого все якобы «погибает и корчится в муках». Побывав на месте расстрела царской семьи, Маяковский записал в свой блокнот:

Спросите: руку твою протяни –	Мы повернули истории бег.
казнить или нет человечьи дни?	Старьё навсегда провожайте.
Не встань мне на повороте.	Коммунист и человек
Я сразу вскину две пятерни:	не может быть кровожаден.
я голосую против!..	

Здесь нет расплеска эмоций, чем порой действительно злоупотреблял поэт, нет революционной горячки. Сказано спокойно и взвешенно, внушительно и недвусмысленно. **«Коммунист и человек не может быть кровожаден»**, - вот кредо зрелого Маяковского, уравновешенного и умудренного опытом.

Вадим Кожинов, опубликовавший эти строки в 1988 году, предварил их комментарием. Исходя из того, что правда теряет свою этическую ценность и становится просто констатацией факта, когда ее способен высказать любой и каждый, критик приходит к выводу, что правда может обладать безусловной и даже беспредельной ценностью в условиях, когда высказать ее - значит совершить благородный, мужественный поступок. «В таких условиях однозначность и даже откровенная прямолинейность не только не снижают ценность правды, но, напротив, могут придать ей дополнительную силу. Так, безоглядное нравственное требование: не следует убивать людей, кто бы они ни были, - могло иметь громадное значение в те годы, когда расстрелы становились повседневным явлением» (23; 160).

В наше не очень расположенное к Маяковскому время негативное отношение к нему выражается порой резко и непримиримо: «Истинно русским художникам не нашлось места в России... И только Маяковский - это Иван, не помнящий родства, флагман космополитизма, ненавидящий Россию и русскую культуру, ярый сторонник разрушения русских памятников...» Да, поэт ошибался, и опасно ошибался, когда призывал, например, к разрушению искусства. Но разве мог человек, не любивший Россию, написать:

Из нищей
Нашей	С такою
Земли	землею
кричу:	пойдешь
Я	на жизнь,
Землю	на труд,
Эту	на праздник
люблю.	и на смерть!

Сравнивая Маяковского с Иваном, не помнящим родства, поэту вменяют в вину его «вненациональность», то, что он - интернационалист - якобы не выразил русскую душу, русский характер... А меж тем Марина Цветаева в интернационализме Маяковского находила высокое достоинство и говорила об этом с большим пафосом: «Вглядитесь в лобяные выступы, взгляните в глазницы, взгляните в скулы, взгляните в челюсти. Русский? Нет. Рабочий. В этом лице пролетарии всех стран больше, чем соединились - объединились, сбились в это самое лицо... Это лицо - сама печать Пролетариата, этим лицом Пролетариат мог бы печатать свои деньги и марки». К. Чуковский, тоже с уважением относясь к интернационализму поэта, писал ещё в 1920 г.: «Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином Вселенной» .

К этим авторитетным заявлениям можно добавить, что Маяковский к тому же был человеком, способным взять на себя все грехи человечества, всю вину за пролитую в веках кровь, за погубленные души. И он мог признаться в этом тихо, коленопреклоненно, как инок: «каюсь, я один виноват в растущем хрусте ломаемых жизнью!»

«Это какое-то продолжение Достоевского», - сказал Б.Пастернак в «Докторе Живаго» о раннем Маяковском. Уж кто, как не Достоевский, выразил русский национальный характер?

Художественное воплощение Маяковским героики нового, небывалого, как казалось, мира, тема социалистического строительства достаточно подробно анализировались в литературоведении. Как говорится, «тема устала» да и существенно скорректирована августом 1991 года. Тем не менее никогда не вычеркнуть из истории русской литературы XX века стихи «Товарищу Нетте - пароходу и человеку», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», «Стихи о советском паспорте», вступление к поэме «Во весь голос». В историю русской литературы также вошли известные поэмы о вожде русского пролетариата и об Октябрьской революции. Интересную трактовку поэмы «Владимир Ильич Ленин» дал С.Кормилов, определивший специфику жанра как «скорбное надгробное слово, сказанное искренне, однако по традиции не претендующее на безусловную достоверность, как все, что по традиции говорится о дорогом покойнике».

Когда после смерти Ильича в газетах стали появляться объявления об изготовлении по заказам его гипсовых, бронзовых, мраморных и гранитных бюстов в натуральную и двойную величину, Маяковский написал специальную статью «Не торгуйте Лениным», которая заканчивалась таким образом:

«Мы настаиваем: -

Не штампуйте Ленина.

Не печатайте его портретов на плакатах, на клеенках, на тарелках, на ружьях, на портсигарах.

Не бронзируйте Ленина.

Не отнимайте у него живой поступи и человеческого облика, который и сумел сохранить, руководя историей.

Ленин всё ещё наш современник.

Он среди живых.

Он нужен нам как живой, а не как мёртвый.

Поэтому, -

Учитесь у Ленина, но не канонизируйте его.

Не создавайте культа именем человека, всю жизнь боровшегося против

всяческих культов.

Не торгуйте предметом этого культа.

Не торгуйте Лениным!».

Не Маяковский виновен в том, что все его призывы оказались тщетными.

Сатира Маяковского. Но Маяковский был не только певцом Октября и как мы показали выше, его нелицеприятным судьей. В наши дни актуализируется сатира Маяковского. Он отдал ей дань и в раннем творчестве в гиперболически заостренных гимнах судье, критику, ученому, взятке, в «Последней Петербургской сказке». Он выступал против мещанского равнодушия к социально значимым проблемам, против видимости дела. Столь же страстного обличителя нашло в лице Маяковского советское мещанство.

В уже цитировавшейся монографии Ф.Н.Пицкель отмечает, что сатира Маяковского 1918-1919 годов была направлена против старого мира, который, как казалось поэту, единым махом уничтожается революцией. Так, в 1918 году он насмешливо и навсегда хоронил бюрократа:

Сидел себе, попивал и покрадывал.

Упокой, господи, душу бюрократову.

Но в 1921 году поэт вынужден признать, что поспешил с похоронами, и вновь берется за сатирическое перо, разоблачающее советского бюрократа, который «противней царского во сто крат».

Однажды на собрании литературной группы в Нижнем Новгороде Маяковскому задали вопрос о том, почему он все время пишет о грязи, о недостатках, а не о розах, о прекрасном?

«Я не могу не писать о грязи, об отрицательном,- отвечал Маяковский потому что в жизни ещё очень много дряни, оставшейся от старого. Я помогаю выметать эту дрянь. Уберем дрянь, расцветут розы, напишу о них».

Это высказывание раскрывает творческие принципы Маяковского и его отношение к жанру сатиры как орудию борьбы против старого, закосневшего, порочащего идеи нового мира.

В стихотворении «Мрачное о юмористах» поэт призывал сатириков «крыть розгой» все общественные пороки. «Для подхода для такого мало, что ли, жизнь дрянна?»- задавал он им риторический вопрос. Сам же был беспощаден в преследовании плохого, отрицательного. Маяковский был непримирим к мрази в любом облики и проявлении, потому совершенно неслучайны в его творчестве такие стихотворения, как «Хулиганщина», «Взяточники», «Товарищ Иванов», «Помпадур», «Столп», «Подлиза», «Мразь» и другие.

В стихотворении «О том, как некоторые втирают очки товарищам, имеющим циковские значки» автор затрагивает и раскрывает проблему, ставшую характерной для всей советской системы.

Итак, два человека со значками в виде красных флажков, указывающих на их принадлежность к Центральному исполнительному комитету (ЦИК), направляются для проверки в учреждение. Дверь перед ними предупредительно распахивает швейцар; заведующий, не гордясь ни

чином своим, ни окладом, сразу же принимает их без всякого доклада. Никакой очереди нет, услужливо подносятся все необходимые справки и резолюции... Словом, все как надо, как и следует при социализме - без волокиты, без бюрократизма. Члены ЦИКа не могут скрыть своей радости. Они уверились, что перед ними «рай земной, а не учрежденьице».

На следующий день они же, оставив дома свои значки, снова подходят к дверям того же учреждения. Швейцар, только вчера обдувавший с них пылинки, на этот раз почему-то «лается»: «Ишь, шпана. А тоже шляется!» Попробовали зайти с черного хода, но и там кто-то потребовал с них пропуска. Вчерашний простак-секретарь уже сегодня выглядит «величественней Сухаревой башни», а девушка, услужливо подносящая справки, не отвечая на вопрос, сидит и пудрит веснушчатый нос. Оказалось, что к заведующему нельзя никак попасть без предварительного доклада, а очередь удавом шесть раз обвила здание... Члены ЦИКа удрученно размышляют о том, как всего лишь за день могло обюрократиться образцовое учреждение?! Им и в голову не приходит, что в первый раз им просто пустили пыль в глаза, по значкам угадав в них представителей власти, а во второй день они столкнулись с тем, с чем сталкивается простой народ ежедневно.

Со свойственной ему категоричностью и максимализмом в конце стихотворения автор ставит вопрос ребром: надо или бюрократам дать по шапке, или каждому гражданину дать по флажку, по которому всякого человека могли бы обслужить на уровне членов ЦИКа.

К сожалению, голос поэта не был услышан, и то, что обличалось им в середине 20-х годов, в последующие годы только разрасталось и принимало ещё более уродливые формы.

В стихотворении «Товарищ Иванов» Маяковский выявляет в своем персонаже, занимающем высокий пост, черты, роднящие его с дореволюционными чиновниками. Этот человек - льстец и подлиза. Он не только всегда и во всем угождает начальству, но и перенимает «начальственную маску, начальственные привычки, начальственный вид». Для него это верный способ сохранить свое кресло в то время, как другие увольняются и сокращаются. По мнению поэта-сатирика, такие люди пролезут всюду, «подмыленные скользким подхалимским мыльцем». И он не в силах скрыть своего негодования против возрождаемых старых порядков. Автор возмущенно вопрошает:

- Где я?
в лонах
красных наркоматов
или
в дооктябрьской консистории?!

В стихотворении «Столп» поэт яростно выступает против тех, кто под различными предлогами зажимает критику и гласность. Таков именно товарищ Попов, считающий критику «подрывом, подкопом». Этот партиец перепуган тем, что в газете критикуют, «не щадя авторитета, ни чина, ни

стажа, ни должности», и он страшно боится быть «осрамленным». Он не понимает, как это можно позволить «низам подряд, всем! - заниматься критиканством?!» Обычную критику он воспринимает как «критиканство» и с тревогой думает о том, что, если и дальше пойдет таким образом, могут добраться до Иванова, затем - до него, а после - и до Совнаркома! (Совет народных комиссаров). Именно поэтому он перепуганно кричит во весь голос: «Товарищи, ведь это же ж подорвет государственные устои!»

Совершенно с противоположной точки зрения смотрит на проблему автор:

Мы всех зовём,	косила.
чтоб в лоб,	И это
а не пятась,	лучшее из доказательств
критика	нашей
дрянь	чистоты и силы.

В то время, когда подавлялась всякая инициатива снизу и требовалось лишь беспрекословное выполнение указаний вышестоящих инстанций, Маяковский не уставал напоминать:

Революция требует,	смелость
чтобы имелась	и ещё раз —
смелость,	с - м - е - л - о - с - т - ь.

Придерживаясь такой гражданской позиции, поэт принародно бичевал все то, что порочило и дискредитировало завоевания революции и идеи социализма. Он верил в них и служил им своим творчеством, и не вина поэта, что новая власть и новый строй не оправдали его надежд. Он предупреждал о появлении советского бюрократа, порожденного новой системой, ожидающего лишь команды и указания сверху:

Что заглядывать далече?
Циркуляр сиди и жди.
- Нам, мол, с вами думать неча,
если думают вожди.

Критика всегда отмечала заострение и сатирическую гиперболизацию образов и то, что гротеск и фантастика выростала из конкретных жизненных реалий. Однако только в наши дни раскрывается истинный смысл художественной реальности Маяковского.

Есть основания предполагать, что надежд на истинную победу социализма у Маяковского к концу жизни оставалось не так много. Свидетельством тому - последняя его пьеса «Баня» (1929-1930), в которой выразилась едкая сатира и злая ирония поэта по отношению к новой государственной системе. Вот, к примеру, режиссер (персонаж пьесы) по указанию Победоносикова перестраивает спектакль по ходу действия. Вдохновенно подаваемые труппе его команды и реплики есть не что иное, как потерявшие свое содержание штампы, показывающие, что реальных завоеваний у социализма нет - одна видимость:

« - Выше вздымайте ногу, **симулируя** воображаемый подъем...
Воображаемые рабочие массы, восстаньте **символически!** Капитал,

красиво падайте! Капитал, издыхайте эффектно! Дайте красочные судороги!.. Ставьте якобы рабочие ноги на якобы свергнутый якобы капитал. Свобода, равенство и братство, делайте улыбку, как будто радуется. Свободный мужской состав, притворитесь, что вы «кто был ничем», вообразите, что вы - «тот станет всем». Взбирайтесь на плечи друг друга, отображая рост социалистического соревнования....»

Вряд ли ещё у кого-нибудь из советских сатириков можно обнаружить столь убийственную характеристику социалистическим завоеваниям. Нереализованные задачи, не достигнутые цели, все поминаемые идеалы, видимость и показуха - вот основные черты того социализма, которому служат Оптимистенко и Победоносиков. И этот негатив не перекрывается даже словами Фосфорической женщины, посланницы коммунистического общества из 2030 года: «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел... Я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты...» Видимо, потому и обречен был на провал спектакль, что негативный материал в нем перевешивал позитивный.

Так, в 1930 г. Маяковский гениально уловил то вырождение культуры, которое со всей очевидностью проявилось в годы укрепления тоталитарного режима. Не только лучшая и пронзительная часть лирики, но и сатира делает Маяковского нашим современником.

Итак, с самого начала творческого пути Маяковский зарекомендовал себя оригинальным художником. Но он привнес в поэзию нечто более значительное, чем просто оригинальность. Он ввел в русскую поэзию новую систему стихосложения, что случается не так часто: раз в сто, а может, и в двести лет. Заслуга непомерная! Маяковский раскрепостил русскую рифму, провел оригинальнейшие эксперименты в области рифмовки. Его новшества явили собой революцию в поэзии и дали ей сильнейший импульс для дальнейшего развития. Не потеряла своей актуальности и проблематика произведений Маяковского. Неоднозначно и рождает глубокие раздумья его художественное решение темы революции. Тезис советского литературоведения: ни один поэт не оказал такого решающего и непосредственного влияния на русскую и мировую поэзию, как Маяковский, - можно считать верным. Уже при жизни поэта «молодое поколение увидело в Маяковском своего трубача и запевалу, а затем в 30-е и 40-е годы в Европе, Латинской Америке, на Востоке появились поэты, которые подхватили его революционный порыв и сами заняли авангардные позиции в искусстве: Арагон, Хикмет, Неруда, Незвал, Тувим, Броневский, Брехт, Чаренц... Имена всемирного значения. Каждый оставил признания, кем был для него Маяковский» (32; 460).

Но было бы наивно полагать, что современное поколение читателей будет воспринимать Маяковского точно также, как воспринимали его в начале века. Рядовому читателю зачастую нет дела до поэтических авторитетов, у него один критерий: нравится или не нравится. Одна из причин современного негативного отношения к поэту нередко кроется в

том, что Маяковского просто-напросто не знают или знают мало и однобоко. Свою отрицательную роль сыграл в этом и «хрестоматийный глянec», которые навели на поэта литературоведческие работы последних десятилетий. И мы вместе с другими почитателями таланта поэта надеемся, что ещё появятся книги, со страниц которых во весь рост встанет раздираемая противоречиями гигантская поэтическая фигура Маяковского.

Вопросы и задания:

1. Какими причинами можно объяснить обилие резко негативных отзывов о поэзии Маяковского при жизни поэта?
2. Что послужило поводом для канонизации наследия поэта в 30-е г.г.? В чем она выражалась?
3. Раскройте на конкретных примерах новаторство Маяковского в области стихосложения.
4. Дайте интерпретацию ранних стихотворений «А вы могли бы?», «Ничего не понимают», «Послушайте!» и др. Отметьте необычность и неожиданность тропов.
5. Раскройте своеобразие любовной лирики Маяковского.
6. Отметьте жанровые особенности ранней лирики. Выделите социальные мотивы.
7. Раскройте единство формы и содержания программного произведения Маяковского «Облако в штанах».
8. Октябрь в поэзии Маяковского: утверждение Революции и отступления от ортодоксального его толкования.
9. Сатира Маяковского: проблематика, жанры, поэтика.
10. В чем суть дискуссии о Маяковском конца 80-х-90-х г.г.? Какую позицию в них занимаете вы?

Лекция № 3

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ФАДЕЕВ

(24. XII. 1901 – 13. V. 1956)

План:

1. «Разгром»:
 - а) образы партизан;
 - б) критика о Павле Мечике;
 - в) Мечик – alter ego автора
 - г) традиции Льва Толстого;
 - д) противоречия авторской позиции;
 - е) объективный смысл романа.
2. «Последний из удэге»:
 - а) образ Елены Костенецкой;
 - б) интеллигенция и революция;
 - в) гуманистический пафос романа
 - г) тема удэге;
 - д) мастерство раскрытия инонационального характера.
3. Роман «Молодая гвардия»:

В отличие от советских писателей, чья литературная деятельность началась до Октября, Александр Фадеев открывает новую страницу русской литературы. Фадеев, Шолохов и Леонов представляют новую генерацию писателей, чья биография определилась революцией и участием в гражданской войне на стороне красных. Как писатели они начинают заявлять о себе в 1923-1925г.г.

Семья А.Фадеева принадлежала к демократической низовой интеллигенции, сочувствующая революции. Трагическая и ужасная в своих подробностях гибель его двоюродных братьев Всеволода и Игоря Сибирцевых укрепила Фадеева в его идеологических позициях. Он с юных лет чувствовал себя солдатом партии, которая всегда права, и эта его вера воплотилась в образах героев революции. Тема партизанского движения на Дальнем Востоке, где прошла юность Фадеева, предопределила содержание его творчества, начиная с первых произведений - рассказа «Против течения» («Рождение Амгуньского полка») и повести «Разлив». Сказанное писателем о «Разгроме»: «Главным движущим конфликтом... выступает борьба против японских интервентов и белого казачества» (письмо Е.Д.Суркову от 9 декабря 1955г.), - можно отнести ко всему творчеству Фадеева.

«Разгром». Славу писателю принес роман «Разгром» (1927). Он написан в Краснодаре и Ростове, где Фадеев был на партийной работе. На примере «Разгрома» можно увидеть, как общепринятая интерпретация привела к полному искажению смысла текста в сознании нескольких поколений. Этому способствовало состояние литературной критики, преподавание литературы в школах и вузах в условиях тоталитарного режима и автоинтерпретация произведения, которая не могла быть иной в устах человека, искренно преданного коммунистической идеологии. Надо также учесть и противоречивость авторской позиции, которая на протяжении десятилетий не могла быть раскрыта и даже увидена и в силу сложившихся стереотипов, обнаружить в то время такое противоречие, значило похоронить, если не роман, то собственное исследование. Да и покрытые хрестоматийным глянцем произведения, подобные горьковской «Матери» и «Разгрому» просто на- просто не возбуждали исследовательскую мысль: все казалось ясным и лежащим на поверхности.

Такая «ясность» не замедлила проявиться и при резкой смене общественной ориентации - в простой замене знака «плюс» на «минус». Разгром «Разгрома» стал непременным атрибутом современной нигилистической критики. При этом «забывается», что высокую оценку ему давали не только официальные партийные издания. То, что «Разгром» был незаурядным художественным открытием, подтверждает реакция на его появление А.К.Вронского: «Этот роман написан... совсем не по обычному трафарету, по какому сочиняются и пишутся многими пролетарскими писателями десятки и сотни повестей и романов. И чем решительнее пролетарская литература пойдет по этому новому для нее пути, тем скорее завоюет она себе «гегемонию» органически, а не

механическими средствами» (5; 323). И хотя тема романа казалась критику «набившей оскомину» особенно в произведениях с обилием батальных сцен, он с удовлетворением отметил в «Разгроме» и несвойственную революционной прозе трагичность финала, и глубокое раскрытие внутреннего мира героев. Воронский увидел у Фадеева отражение инстинктивной, стихийной, подсознательной жизни, что он полагал одной из важнейших задач искусства; увидел традиции толстовского психологизма и «те мелочи, на которых зиждется художество». Герои «Разгрома», писал критик, «живые люди, их наглядно представляешь себе».

Спустя много лет такая же высокая оценка прозвучала в выступлении В.Быкова, в повестях которого «Сотников», «Круглянский мост» не без оснований видят полемику с «Разгромом». И тем не менее: «Очень сильное впечатление произвел на меня «Разгром» Фадеева. Я перечитывал его потом ещё не раз, и до сих пор он поражает меня многими своими сторонами. Я вижу здесь живую правду, запечатленную талантливой и честной рукой» (3; 333). Все это никак не учитывается в «разгромной» и по тематике, и по существу критике, а в печально памятной статье В.Воздвиженского «Бедствие среднего вкуса» (4) именем Фадеева открыт разговор о вриокультуре.

Первое, в чем обвиняется автор «Разгрома» - псевдогуманизм: в угоду своей классовой ориентации он, якобы, выдает за гуманизм то, что им являться не может и тем самым воспитывает в читателе искаженные представления о гуманизме. Буквально притчей во языцех стали две сцены из «Разгрома»: экспроприация свиньи у корейца и смертная чаша, точнее мензурка для Фролова. Вот мнение одного из вузовских преподавателей: «Как можно говорить о «социалистическом гуманизме» Левинсона, отобравшего последнюю свинью у корейского крестьянина, жестоко поступившего с раненым Фроловым? Как можно считать Левинсона классическим образцом коммуниста-организатора, достойным подражания? Кого можно воспитать на таких примерах гуманизма? Ответ однозначен: только жестоких сталинистов, для которых человек гроша ломаного не стоит», и в этом автор цитируемой заметки видит «социальное зло фадеевщины».

О гуманизме (а гуманизм един и не подлежит разделению на социалистический или буржуазный) здесь действительно речи быть не может. Фадеев-теоретик действительно разделял ленинские постулаты коммунистической нравственности, оправдывающей любые средства для достижения высших целей, и даже признавался в своем желании развить в «Разгроме» мысль о том, что нет отвлеченной, «общечеловеческой» вечной морали. Со ссылкой на известный постулат Ленина, писатель говорит о «таком понимании морального, когда все поступки и действия направлены в интересах революции... Не морально все то, что нарушает интересы революции». Однако, названные эпизоды, как они показаны автором, все же «не тот случай». Интуиция художника уберегла его в этих

сценах от влияния политических доктрин. В романе яд для смертельно раненного Фролова вовсе не выглядит как некий нравственный подвиг Левинсона и Сташинского. Надо отдать должное Б.Сарнову, который в трактовке этого эпизода снимает «вину» с Фадеева и справедливо перекладывает ее на критику. «Фадеев,- пишет он,- правильно оценил экстремальную, чудовищную, нечеловеческую ситуацию, к которой можно отнестись по-разному. Можно вместе с Мечиком ужаснуться поступку Левинсона и Сташинского. Можно попытаться оправдать его, как крайнюю меру, вынужденную чрезвычайными обстоятельствами. Но вряд ли можно представить этот поступок как некий нравственный подвиг. Однако на протяжении многих лет и даже десятилетий вся наша критика прославляла поступок Левинсона и Сташинского как акт подлинного гуманизма. А в том, что Мечик ужаснулся решению... видела подтверждение закономерности его будущего предательства» (19).

Авторская позиция в рассматриваемом эпизоде действительно иная, чем это было представлено в советской критике. Ничего от подвига нет в описании:

«Не глядя друг на друга, дрожа и запинаясь и мучаясь этим, они заговорили о том, что уже было понятно обоим, но чего они не решались назвать одним словом...».

«- А как он - плох? Очень?..- несколько раз спросил Левинсон...- Надежд никаких... да разве в этом суть?.. - Все-таки легче как-то,- сознался Левинсон. Он тут же устыдился, что обманывает себя, но ему действительно стало легче».

Душераздирающие подробности эпизода заставляют страдать не только Мечика, но и Левинсона, поступок которого вовсе не возводится Фадеевым в ранг добродетели. И то, как Левинсон запнулся и смолк, сурово стиснув челюсти, и то, как доктор (кстати, ранее предложивший остаться с Фроловым) подавал мензурку, кривя побелевшими губами, знобясь и страшно мигая, говорит о том, что герои не подвиг совершают, а обрекают себя на муки совести, на чувство неизбывной трагической вины. Эпизод раскрыт автором не только как абсолютно неприемлемый для Мечика, но и как крайне тяжелый и драматичный для Левинсона и Сташинского. В «Конармии» И.Бабеля повествователь Лютов в подобных обстоятельствах остался на позиции Мечика, потеряв Афоньку, первого своего друга, застрелившего обреченного на смерть Долгушова. Фадеев не только сочувствует Мечику, но он понял и Левинсона, попавшего во власть суровой необходимости и уверовавшего в праве революции на жестокость.

Но нравственный подвиг Фадеевым действительно изображен, только подвиг не Левинсона, а Фролова, который подержал мензурку с ядом обеими руками и выпил. За этой скупой информацией подтекст глубокий и волнующий, даже если не знать, что переживал автор, создавая эту сцену. А он не мог не вспомнить своего двоюродного брата и друга Игоря Сибирцева, который тоже застрелился, чтобы не стать обузой отряду.

Советский читатель больше помнил, что второй брат Фадеева Всеволод Сибирцев был сожжен живым в паровозной топке, а судьба Игоря, как и поведение литературного героя - Фролова, как-то оставались в тени совершающего «подвиг» Левинсона. Прав И.Жуков, заметивший, что «очень долго мы воспевали не настоящего, а адаптированного Фадеева, упрощенного до предела, шли не вглубь, а вдоль текста» (9а).

В эпизоде с крестьянином-корейцем полемика также может идти только с советской критикой, объявившей содеянное образцом социалистического гуманизма и примером для подражания. Фадеев, как говорится, ответственности за это не несет. Вспомним, почему Левинсон не поднимает бросившегося ему в ноги корейца: «Он боялся,- пишет Фадеев,- что сделав это, он не выдержит и отменит свое приказание». Многозначительна и другая фраза романа: «- Стреляйте, все равно,- махнул Левинсон и сморщился, словно стрелять должны были в него».

За «холодными» словами Левинсона о человеке в жилетке (предавшем Метелицу): «*Расстрелять его...*» следовало: «*Только отведите подальше*». Фадеев дает понять, что вынужденный совершать жестокие поступки Левинсон боится привыкнуть к жестокости, что делает фигуру этого литературного героя не слишком типичной. Это герой, увиденный глазами хотя и не Мечика, но достаточно гуманного автора-повествователя, который, стремясь воплотить свои идеальные представления о героереволюционере, не мог сделать положительным героем хладнокровного убийцу. В реальной жизни левинсоны быстро превращались в срубовых из «Щепки» Зазубрина, в пастернаковского стрельниковых (какая многозначительность фамилии!), но это, как говорится, уже другие сюжеты. Фадеев шел к пониманию гуманности от нейтральной констатации жестокости гражданской войны в рассказе «Рождение Амгуньского полка», где Селезневым хладнокровно расстреливаются поверившие ему люди, расстреливаются лишь потому, что им надоела война, они хотят разойтись, вернуться по домам. В «Разгроме» гуманистическая позиция Фадеева проявилась в том, что он, как справедливо писал И.Жуков, дал понять, что у его героя нет и не может быть абсолютных оправданий в своих действиях и самое страшное, нет иного выхода.

Образы партизан. Общечеловеческий смысл рассмотренных эпизодов не лишает роман Фадеева социальной конкретности, а его героев социальной доминанты характера. Но социальность не понималась им как нечто злободневное, тем более политическое, и советской критикой это воспринималось как недостаток. В 1950 г. К.Зелинский обвинил Фадеева в том, что он излишне подчеркивает темные стороны партизан; в том, что «персонажи «Разгрома» как будто не интересуются политическими событиями, даже не упоминают имени Ленина, тогда, как в действительности же дальневосточные партизаны издавали газету «Партизанский вестник» и распространяли ее по отрядам. В «Разгроме» нет даже слова «большевик». Собственно, Зелинский здесь развил мысль

Воронского о том, что в романе Фадеева не показаны общественно-политические думы и чувства партизан: «Писатель старательно избегает, обходит подобные разговоры и споры до такой степени старательно, что возникают даже недоуменные вопросы: как же это, неужели тогда среди партизан никто не разговаривал на подобные темы?» (5; 323). Да, всего этого в романе нет, и не потому, что автор «недооценивал» социалистическую идеологию. Он был убежденным ее сторонником: «Нам не трудно было выбрать,- писал он в своих воспоминаниях,- на чью сторону встать...», а его первая жена - Валерия Герасимова - говорила: «В его душе с особенной силой отозвалась освободительная истинно демократическая суть революции» (7; 140). Но Фадеев хорошо понимал суть и назначение литературы не как раскрытие исторически преходящего, сиюминутного (современному читателю вовсе не интересно, какую газету читали дальневосточные партизаны и как на нее реагировали).

Социально-психологическая детерминированность образов Фадеева в другом, ее пафос, актуальный для сегодняшнего дня, можно определить уже сказанными выше словами «красные тоже люди».

Образы партизан, человеческие слабости и пороки которых Фадеев, в отличие от авторов малохудожественных агитационных произведений, нисколько не скрывает, согреты его любовью и сочувствием. К лучшим страницам романа можно отнести пробуждение человечности в грубой душе Морозки в минуты последнего его свидания с Варей: «Он вдруг шагнул к ней и, неловко обняв ее, прижался к ее лицу своей неумелой щекой. Она почувствовала, что ему хочется поцеловать ее, и ему действительно хотелось, но он постыдился, потому что парни на руднике редко ласкали девушек, а только сходились с ними...» Подкупает преданность Морозки общему делу: «Уйти из отряда мне никак невозможно, и винтовку сдать - тем паче... Потому не из-за твоих расчудесных глаз, дружище мой Левинсон, кашницу мы заварили!» Прекрасен простой русский парень Иван Морозов перед лицом своей героической смерти, настигшей его в минуты сонной грезы об обетованной земле, большой и залитой солнцем мирной деревне. В этой картине и отзвук его спора с Дубовым об отношении к крестьянству. Но внезапно он вернулся в жестокую реальность войны:

«...Ему было жаль не того, что он умрет сейчас, то есть перестанет чувствовать, страдать и двигаться, - он даже не мог представить себя в таком необычайном и странном положении, потому что в эту минуту он ещё жил, страдал и двигался, - но он ясно понял, что никогда не увидит ему залитой солнцем деревни и этих близких, дорогих людей, что ехали позади него. Но он так ярко чувствовал их в себе, этих уставших, ничего не подозревающих, доверившихся ему людей, что в нем не зародилось мысли о какой-либо иной возможности для себя, кроме возможности ещё предупредить их об опасности... Он выхватил револьвер и, высоко подняв его над головой, чтобы было слышнее, выстрелил три раза, как было условлено...

В то же мгновение что-то звучно сверкнуло, ахнуло, мир точно раскололся надвое, и он... упал в кусты, запрокинув голову».

Сверхзадача Фадеева, блестяще на ту пору им решенная, - увидеть в Морозке, Бакланове, Метелице - в каждом из настоящих партизан **человека** с его надеждами, мечтами, переживаниями, преданностью раз избранному пути. Эта преданность рождалась не из политической агитации (об отсутствии которой в романе сетовал Зелинский и которая весьма действенной была в реальности) а из живущей едва ли не на уровне подсознания народной мечты-утопии о равенстве и справедливости.

Эта мечта о социальной справедливости, вырывавшаяся время от времени стихийными народными движениями, не была придумана большевиками, а лишь использована ими, она глубоко укоренилась в психологии народа. Трагедия «социалистической революции» - процесса нескольких трагических десятилетий - и заключалась в том, что вековую утопию она пыталась сделать реальностью: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», как пелось в популярной массовой песне. Во имя этой смутной мечты и надежды, что Левинсон называет «инстинктом, скрытым от поверхностного глаза», не осозанным даже большинством из партизан, они готовы на смертный бой. Вот почему наивное скуластое лицо Бакланова, «слегка подавшееся вперед, выжидая приказа, горело той подлинной и величайшей из страстей, во имя которой сгибли лучшие люди из их отряда», и когда через несколько минут Левинсон оглянулся: «люди действительно мчались следом, пригнувшись к седлам, выставив стремительные подбородки, и в глазах у них стояло то напряженное и страстное выражение, какое он видел у Бакланова». Мы наблюдаем явную поэтизацию человека, поверившего в революцию.

В 20-е годы с их эйфорией победившей революции в для оптимистической интерпретации финала было достаточно жизнеутверждающего пейзажа (лес «распахнулся перед ними совсем неожиданно - простором высокого голубого неба и ярко-рыжего поля, облитого солнцем, и скошенного, стлавшегося на две стороны, куда хватал глаз»). «Разгром» воспринимался как произведение убеждающее «в победоносной мощи пролетарской революции, руководимой коммунистами (...) А.Фадеев вошел в сознание миллионов читателей как книга о победе революции» (7а; 303). И это соответствовало авторской позиции. Но авторская позиция дает основание увидеть и то, какой ценой была завоевана победа. Этого не заметили читатели «Разгрома» в 20-е годы (и слава Богу! Иначе книгу постигла бы участь других, возвращенных только ныне произведений).

Четкая классовая позиция Фадеева наложила, конечно, отпечаток на роман, но последний к ней вовсе не сводится, и это видно на примере образа Фёдора Пики. Классовый подход в «Разгроме» перевесила боль за людей, чья жизнь искалечена войной. Ведь Пике, явному дезертиру и нелепому бойцу (даже Мечик смотрит на него с чувством превосходства)

писатель отдал одну из потрясающих страниц произведения, которая (понятно почему) не цитировалась ни старой, ни новой критикой:

«- Я бы сейчас рыбу ловил...- задумчиво сказал Пика.- На пасеке... Рыба сейчас к низу идет... Устроил бы водопад и ловил... Только подбирай.- Он помолчал и добавил грустно: - Да ведь нет пасеки-то... нет! А то б хорошо было... Тихо там, и пчела теперь тихая...»

Вдруг он приподнялся на локте и, коснувшись Мечика, заговорил дрожащим, в тоске и боли, голосом:

- Слухай, Павлуша... слухай, мальчик ты мой, Павлуша!.. Ну разве ж нет такого места, нет, а? Ну как же жить будем, как жить-то будем, мальчик ты мой, Павлуша?.. Ведь никого у меня... сам я...один... старик... помирать скоро...- Не находя слов, он беспомощно глотал воздух и судорожно цеплялся за траву свободной рукой.

Мечик не смотрел на него, даже не слушал, но с каждым его словом что-то тихо вздрагивало в нем, словно чьи-то робкие пальцы обрывали в душе с ещё живого стебля уже завядшие листья...»

Современный читатель, воспитанный в неприятии войны, как попрания прав человека, его священного права на жизнь, не может не посочувствовать Мечику. Он может и финал фадеевского романа воспринять совсем иначе и сожалеть о том, что картина мирного труда, столь поэтично воссозданная писателем, очевидно, скоро сменится кровавой оргией войны:

«Так выехали они из леса - все девятнадцать.

Лес распахнулся перед ними совсем неожиданно - простором высокого голубого неба и ярко-рыжего поля, облитого солнцем и скошенного, стлавшегося на две стороны, куда хватал глаз. На той стороне, у вербняка, сквозь который синела полноводная речуца,- красуясь золотистыми шапками жирных стогов и скирд, виднелся ток. Там шла своя - веселая, звучная и хлопотливая - жизнь. Как маленькие пестрые букашки, копошились люди, летали снопы, сухо и четко стучала машина, из куржавого облака блестящей полови и пыли вырывались возбужденные голоса, сыпался мелкий бисер тонкого девичьего хохота. За рекой, подпирая небо, вращая отрогами в желтокудрые забоки, синели хребты, и через их острые гребни лилась в долину прозрачная пена белорозовых облаков, соленых от моря, пузырчатых и кипучих, как парное молоко.

Левинсон обвел молчаливым, влажным ещё взглядом это просторное небо и землю, сулившую хлеб и отдых, этих далеких людей на току, которых он должен будет сделать вскоре такими же своими, близкими людьми, какими были те восемнадцать, что молча ехали следом, - и перестал плакать; нужно было жить и исполнять свои обязанности».

Веселая, звучная, хлопотливая жизнь среди жирных стогов и скирд, звуки машины работающей машины и возбужденных голосов, бисер девичьего хохота, - все это (понимает современный читатель) должно переплавиться в сталь возрождаемого партизанского отряда. В связи с планами Левинсона можно поставить тот же вопрос, который теперь

нередко ставится в связи с образом горьковского Данко (тем более, что сцена на болоте всегда связывалась непосредственно с горьковской традицией) - имел ли право Данко уводить народ в дебри леса-революции? Имел ли право Левинсон, проникаясь мыслью: «Какой может быть разговор о новом, прекрасном человеке до тех пор, пока громадные миллионы вынуждены жить такой первобытной и жалкой, такой немислимо скудной жизнью», - рушить эту жизнь? Ведь для этих людей она была единственной, с ее маленькими радостями и надеждами. Были те, кто с готовностью отдавал свою жизнь революционному делу, но трагична судьба затянутых в водоворот классовой борьбы случайно.

Конечно, мы знаем накал речей Фадеева-публициста: «...В гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все неспособное к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции, отсеивается». Этот не раз декларируемый и не только Фадеевым тезис лучше всего говорит о том, что революция не была всенародным делом. То, что в публицистическом выступлении достаточно цинично названо «человеческим материалом», в романе обретает живую плоть Фёдора Пики и Мечика, и людей, работавших на току в финале романа, и даже крестьян деревушки, где вначале стоял отряд Левинсона. Они понимают: «Главная вещь - и выходов никаких! Хучь так в могилу, хучь так в гроб - одна дистанция!»

Нам могут возразить: такое прочтение романа и, особенно его финала, выходит за рамки возможных пределов интерпретации, субъективистски искажает авторскую волю Фадеева, для которого Левинсон был идеалом коммуниста-организатора. Да, здесь мы начинаем кое в чем спорить с автором романа, но именно «кое в чем». Если надо привести современную интерпретацию, идущую вразрез с авторской позицией, то это будет, например, такая, как у А.Гениса, обвинившего всю советскую литературу в гиперактивности, в «истерической жажде» деятельности:

«Бешеная тяга к поступку,- писал А.Генис,- тема одной из лучших советских книг «Разгром». У Фадеева цель не победа, а действие, не результат, а процесс. Его Левинсон, как Копенкин - рыцарь чистого образа действия, героизм которого не нуждается в вознаграждении. Ему сполна заплатила сама стихия активности (...) Герои труда и обороны, столь плотно заселившие раннюю советскую литературу, носятся по земле как угорелые. Сжигающая их энергия так могуча, что им уже не до объекта приложения сил. Все равно что делать, лишь бы делать: рыть котлован, сносить церковь, бороться с мещанством, уничтожать контру или кулачество как класс» (6).

Не приходится говорить, что А.Генис не учитывает и разную жанровую природу романов «Разгром» и «Чевенгур», и смысл образа Левинсона.

Мы же хотя и выходим за пределы авторской интерпретации, но предпосылки к такому прочтению финала «Разгрома» есть. Они - в

противоречивости художественного мира Фадеева, чья субъективная преданность революции вступала в противоречие с объективно выраженной общегуманистической позицией (об этом мы будем ещё говорить далее в связи с образом Павла Мечика). А главное - Левинсон в восприятии читателя, по-новому истолковавшего финал «Разгрома», вовсе не превращается в некоего демона зла, разрушающего мирную жизнь людей. Ее разрушает то, что сильнее воли и желания отдельного человека и что именуется историческими катаклизмами. Человек подчиняется неумолимой логике обстоятельств, в которых ему «нужно было жить и исполнять свои обязанности».

Критика о Павле Мечике. В правильности решения нами поставленных проблем ещё больше убеждает образ Павла Мечика, заслуживающий более подробного и объективного, чем это было раньше, рассмотрения.

Беда советской критики даже не в том, что она трактовала Мечика как человека, в сущности далекого от революции. Это соответствует роману, а продиктованную классовую оценку позицию в отношении последнего поступка Мечика, если не принять, то понять можно. Стремясь ставить каждое лыко в строку - в вину Мечика, критика многие особенности личности и характера героя трактовала как прелюдию к предательству, не видя в них положительного или по крайней мере нейтрального, с точки зрения автора, смысла. Когда же за Мечиком утвердилась репутация труса и предателя, - произошла подмена авторской позиции позицией критики. В наши дни на этом же основании (как видим, Мечик был «приговорен» дважды) Фадееву приписываются антигуманизм, презрение и враждебное отношение к интеллигенции. Дадим иллюстрации из некоторых критических работ прежних десятилетий, работ разных, но единых по своему обличительному пафосу:

«Фадеевский Мечик проделывает свой логический путь к преступлению, предательству»;

«Крушение иллюзий этого «партизана на час» влечет за собой его нравственное падение»;

«То, что произошло с ним в конце романа, было подготовлено всем его характером «чужака», буржуазного индивидуалиста и соответствовало железной логике истории».

Все настойчивее проводится противопоставление Морозки и Мечика по классической схеме: свой / чужой, герой / предатель на основании социального происхождения:

«Мещанский сынок Мечик, с его «противными и чистыми» глазами, трусливо предает партизан. А шахтер Морозко жертвует жизнью, чтобы спасти партизанский отряд»;

«Превосходство Морозки над Мечиком бесспорно для автора»;

«Всей логикой образов писатель будто говорит: хороши, храбры, честны человека из народа, не ровня ему никчемные мечики, - он хоть порою и поозорничает, как Морозка, все же останется человеком, не предаст, не

оставит друга в беде, не поступится честью и совестью. Здоровая у него сердцевина».

Вся беда в том, что именно этого «всей логикой образов» писатель не говорил, но тем не менее обобщающий вывод опять-таки приписывался Фадееву:

«Человек массы уже в силу своей трудовой школы жизни обладает неким превосходством над интеллигентом».

Постперестроечное литературоведение и критика пошли за этой традицией:

«Мировоззренческая и психологическая цельность героя определяется особенностями внутреннего мира автора и его идеологической позиции. В «Разгроме», показывая поведение и психологию интеллигента Мечика, примкнувшего к революции, но остающегося чуждым общему делу индивидуалистом, Фадеев вскрывает объективно мелкобуржуазную классовую сущность героя. Предательство оказывается закономерным итогом его духовной эволюции».

И даже статья И.Жукова на страницах «Учительской газеты», ставящая своей задачей удержать фадеевский роман на орбите современного читательского восприятия, не стало исключением:

«Как же не к месту здесь (на фоне поэтических образов бойцов революции.) трусливый эгоизм внешне чистого Мечика, что шарахается в сторону, спасая себя жутким предательством».

А в упомянутой статье В.Воздвиженского, принадлежащего к противоположному, чем И.Жуков, лагерю, подобная трактовка Мечика уже весомый повод для перечеркивания самого имени Фадеева, якобы изничтожающего интеллигенцию:

«Интеллигенции приписывались социальная пассивность, внутренняя ущербность, но более всего стремление обособиться от людей, от общества, от коллектива со всеми вытекающими последствиями».

Явные реминисценции из Воздвиженского замелькали и в выступлениях вузовских и школьных преподавателей:

«А чему может научить образ Мечика, безжалостно растоптанного Фадеевым только потому, что он представитель интеллигенции, мятущейся, сомневающейся, ищущей своего места в жизни?»

«Думается, что именно благодаря фадеевскому Мечiku и «проницательности» Левинсона, сумевшего уже в начале романа «разгадать» в нем классового врага (такого разгадывания в начале романа вовсе нет - Л.Е.), в нашей последующей литературе и жизни утвердилась враждебность к интеллигенции, не привыкшей мыслить однозначными лозунгами казарменного коммунизма... Читатели, глубоко верящие в непогрешимость советского «классика» Фадеева, как утверждают и сейчас некоторые школьные учебники, приучились видеть в любом инакомыслящем интеллигенте врага, отщепенца, которому нет места в нашем обществе».

В фарватере Воздвиженского идут и другие умозаключения. Б.Сарнов подчеркнул, что Фадеев делает подлецом человека, не умеющего преодолеть естественного чувства жалости к обреченному; Н.Иванова посчитала «Разгром» произведением-идеологемой; Е.Добренко, опираясь лишь на один пример из текста -на авторскую характеристику поступка Мечика, о ней мы ещё будем говорить ниже, - писал, что Мечик был растоптан на глазах читателя со всеми его интеллигентскими противоречиями и поисками.

Как видим, «метода» интерпретаций осталась прежней, идущей от прежней идеологизации литературы, когда выискивались примеры, подтверждающие политическую позицию писателя, и в ее свете трактовалась голая фабула произведения. Приведенный Добренко отрывок из «Разгрома» - авторская отрицательная характеристика Мечика, которая раньше ставилась писателю в заслугу, определяя понимание текста в целом, теперь стал поводом для предания его анафеме. Полный художественный текст с его полифонией голосов героев и автора, с вырисовывающейся авторской позицией и тогда, и теперь как бы ни при чем. Мироззренческая позиция автора по-прежнему вычитывается не из него, не из объективно существующей системы образов, а на основе авторских деклараций, будь они в тексте (как в данном случае) или в публицистической автоинтерпретации.

Первым литературоведом, решившимся пойти против течения, был В.Боборыкин, его «школьная» интерпретация (статья увидела свет в журнале «Литература в школе», а позже в пособии для учащихся) смягчила всеобщий приговор герою житейски понятной ссылкой на «молодо-зелено»:

«Предатель, себялюбивый индивидуалист,...воспринявший идеологию эксплуататорских классов»,- клеймила его не один десяток лет литературная критика. А, может, просто мальчишка, начитавшийся до упоминания Фенимора Купера и Майн Рида?

Неуместен этот юный романтик, слишком тонко воспитанный, слишком совестливый и ранимый, в реальной революционной среде.

Мечик действительно объясняет свой приход в отряд лишь «потребностью испытать что-то неиспытанное». Он «очень смутно представлял себе, что его ожидает... Люди в сопках (знакомые только по газетам) вставали пред глазами, как живые, - в одежде из порохового дыма и героических подвигов. голова пухла от любопытства, от дерзкого воображения». Все, о чем думал Мечик, было не настоящее, а такое, каким он хотел бы все видеть. Как видим, вывод Боборыкина вполне закономерен:

Кстати, ещё ранее именно таким предстал Мечик в знаменитой постановке Марка Захарова на сцене театра имени Маяковского, что вызвало негодование у театральной критики, твердо настаивающей на лейтмотиве «предательства» и «сострадания собственной гнусности». В рецензии на премьеру «Разгрома» констатировалось: *«Мечик*

(Е.Карельских) выглядит почти ребенком. Может быть, режиссера ввел в заблуждение юный возраст Мечика. По роману ему девятнадцать лет. Однако у Фадеева это характер сформировавшийся и другим Мечик вряд ли станет. Отсюда - серьезность столкновения с Левинсоном. Отсюда - и абсолютная убежденность в правоте своей жизненной позиции. Мечик - Е.Карельских невольно вызывает снисхождение: ну струсил, ну сбежал, дитя ведь совсем...»

Оставим на совести рецензента окончательный и обжалованию не подлежащий приговор девятнадцатилетнему юноше и подчеркнем, что постановка М.Захарова вернула человечность хрестоматийному образу «предателя».

Мечик – alter ego автора. Объективным нам кажется суждение Ст.Рассадины, прибегнувшего к «биографическому» подходу:

«... Когда в сильнейшем романе «Разгром» (Фадеев) как бы собрал все лучшее, чистое, природно первоначальное, что было в нем самом, в юноше, отдал Мечику, заставил того ужаснуться крови и грязи, как ужаснулся сам... Вначале-то намеревался принудить его к самоубийству буквальному, но потом устыдясь, вероятно, своего интеллигентского чистоплюйства, привел к предательству. Чем осудил и приговорил себя самого».

То, что и Мечик был соткан из каких-то сторон духовного опыта самого Фадеева, а не является «младшим братом Самгина», как писал Бушмин (публикация «Разгрома» началась раньше выхода в свет первой части «Жизни Клим Самгина»), подтверждают и близко знавшие его люди. Первая жена Фадеева В.Герасимова, вспоминала: «Мы с Ю.Либединским как-то смеясь говорили, что в Саше живут все герои его «Разгрома». И Мечик - слабый интеллигент, и простодушный героический Морозка, и умный, истинный революционер-коммунист Левинсон. Он был очень уязвим, тайно раним и прежде всего - совестлив! Порой слаб... Да порой и небезгрешен, а нередко и неожиданно, и беспомощно слаб». Роковым оказалось сочетание его тяги к самому благородному, с его слабостями, порой пороками.

Конечно, нельзя не отметить и расхождение автора с героем (вспомним: «Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной»). Будучи похожим на Мечика, пережив вместе с ним трудности вхождения в новую боевую жизнь, Фадеев скажет о себе: «Я очень быстро повзрослел, обрел качества воли, выдержки, научился влиять на массу, преодолевая отсталость и косность в людях (...)Я постепенно вырастал в ещё хотя и маленького по масштабам, но политически все более сознательного руководителя», что не было дано Мечику. Интересно, что и Лютов, от имени которого ведется повествование в «Конармии» И.Бабея - тоже, как будто «вчерашее» alter ego самого писателя. Стремление подняться над автобиографическим материалом и выйти на дорогу художественных обобщений заметно и у Фадеева: будущий писатель и Мечик приобщались к революции в разных партийных группировках, не случайно сведения о

том, что Мечик был связан с эсерами-максималистами вызывает такое огорчение и беспокойство и у Левинсона, и у Сташинского.

Разочарование Мечика и уход из отряда, надолго наградившие его клеймом предателя, потом удивительно адекватно повторились в судьбе самого Фадеева, которого авербаховцы тоже окрестили предателем за цикл искренних статей «Старое и новое» (1932).

Поистине, как было сказано в одном из немецких словарей мировой литературы (Штудгарт, 1963), «за внутренней формой произведения стоит не только писатель как личность, но и в равной степени демон, водящий его пером, как исторический рок...» И то, что самоубийство Фадеева было не первой попыткой свести счеты с жизнью также подтверждает интерпретацию Ст. Рассадина. Однако и его утверждение, что Мечик выступает как alter ego автора, не более, чем гипотеза, требующая опоры на текст романа.

Как уже говорилось выше, в романе «Разгром» отражены личные впечатления Фадеева, участника партизанского движения на Дальнем Востоке. Он воевал в Новолитовской роте Сучанского отряда, в отряде Мелехина и, наконец, в Свягинском отряде, со временем получившего название Особого коммунистического. Командир последнего - И.М.Певзнер - стал, по признанию самого Фадеева, прообразом Левинсона, его помощник Баранов - Бакланов. «В фигуре «увертливого и рыжего» Канунникова соратники А.Фадеева узнавали партизанского курьера Кононова. Были также прототипы у Дубова, Гончаренко, Сташинского». Реальность эпизода гибели Морозки, попавшего в казачью засаду, документально подтверждается донесением одного из командиров партизанских отрядов от 7 ноября 1919 года: «Ехавшие в дозоре Морозко и Ещёнко убиты... Морозов выхватил наган и дал два выстрела... Своей смертью т.т. Ещёнко и Морозко спасли отряд». Метелице была дана фамилия комиссара Амгуньского полка и друга Сергея Лазо, хотя фадеевский герой - человек иного склада, выходец из самых глубин народа.

А где же сам писатель? Его восприятие войны? При столь ярко выраженной опоре Фадеева на реалии партизанской жизни такой вопрос вполне закономерен, и, отвечая на него, вспомним, кто стал субъектом повествования о первом боевом столкновении отряда с японцами. Необстрелянный Мечик! Это он и вместе с ним автор съезжился, как ушибленный, услышав первый раз в жизни оружейный выстрел, это он слышит, как в безумной одышке залаяли пулеметы, посыпались частые ружейные выстрелы. Его глазами увидены цепи наступающих японцев: «То, что он испытывал, было не страх, а мучительное ожидание, когда же все кончится». И, наконец, обоими обретено приобщение к общему ратному делу, ощущение себя как частицы некой силы, подчинившей себе его волю: «Мечик тоже бежал вместе со всеми, не понимая, что к чему, но чувствовал даже в эти минуты самого отчаянного смятения, что все это не так уж случайно и бессмысленно...» И, конечно же, глубоко гуманистично

всецело разделяемое Фадеевым отношение Мечика к узаконенному на войне убийству себе подобных. После выигранного поединка с японцем Мечiku тяжело и неприятно видеть столь нравившегося ему спутника - Бакланова: «Мечик, стараясь не смотреть на него, лежал, повернув голову, весь желтый и бледный, в темных пятнах...» Именно с образом Мечика связана грустно-лирическая интонация «Разгрома»: засыпающий Мечик лежал на спине, «глазами нащупывая звезды, они едва проступали из черной пустоты, которая чудилась там, за туманной завесой; и эту же пустоту, ещё мрачней и глуше, потому что без звезд, Мечик ощущал в себе».

Традиции Льва Толстого. Но в трактовке художественного образа надо учитывать не только отражение в нем духовной биографии писателя, не только позицию автора-повествователя, но и силу традиций. Общеизвестно, что Фадеев всецело ориентировался на «диалектику души» Л.Толстого, его произведения несут следы творческой учебы у великого предшественника. Надо сказать, что оценка сразу же замеченных толстовских традиций в момент выхода романа была неоднозначной. Наряду с положительными откликами в «Красной нови», в «Новом мире», где подчеркивалось «успешное применение толстовского аналитического психологизма к художественной переработке современности», было и немало обвинений. А.Лежнев, В.Правдухин, Д.Горбов находили у Фадеева якобы вульгарное подражание Л.Толстому.

В дальнейшем воздействие Толстого как в психолого-аналитическом, так и стилистико-языковом отношении трактовалось положительно. И лишь в наши дни Е.Добренко, обращаясь к фадеевской интерпретации образа Мечика, сделал вывод о разрыве Фадеева с традициями Л.Толстого: «...Вместо глубины видения, противоречивости героя - приговор, вместо понимания - брань» (8; 57).

Надо заметить, что Мечiku с признанием в нем толстовских традиций вообще не повезло. Даже у А.К.Воронского, считающего, что Морозка напоминает толстовских казаков «своей жизненной цепкостью, первобытной инстинктивной любовью к жизни, стихийной коллективностью, простотой и звериностью», в отношении Мечика расхождений как с ортодоксальной, так и современной критики нет: «Мечик - мелкий себялюбец, трус, неудачник, как бы нечаянно заплутавшийся среди партизан, чужой и, в сущности, враждебный им» (5; 325). Только у Воронского противопоставление Мечика партизанам было аргументом в развенчании героя-интеллигента, а ныне - это доказательство ненависти Фадеева к интеллигенции. А между тем в образе Мечика явно просматривается литературный генезис. Конечно, Мечик - не Оленин: не тот масштаб личности и совсем иные социально-исторические условия, в которых она себя проявляет, но многое, что ставится в вину Мечiku, в Оленине несомненно есть: он трусит и стыдится этого; его не могут понять казаки, когда он упрекает их за убийство чеченцев. Также далеки от реалий войны его мысленные упреки Лукашке: «Что за вздор и путаница?»

подумал он.- Человек убил другого и счастлив, доволен, как будто сделал самое прекрасное дело. Неужели ничто не говорит ему, что тут нет причины для большой радости». Когда же он высказал это вслух, «глаза казаков смеялись, глядя на Оленина». И Оленин, подобно Мечику, мог бы назвать свои слова ненужно-жалкими, и ему в определенной ситуации могло бы показаться, что «все хотят его промаха».

Если Мечик мучается от того, что Морозка смотрел на него «так пренебрежительно», то Оленину неприятно спокойствие и простота обращения Лукашки, последний же старается быть «настороже против Оленина», и потому возбуждает в себе к нему «недоброжелательное чувство». Как Оленин тщетно пытается обрести себя в слиянии с простой и естественной жизнью казаков, будто магнитом притягивается к Лукашке, так и Мечик приходит к партизанам, движимый романтическими чувствами и находит свой идеал в Бакланове, окончательно уверив себя в том, что тот гораздо лучше и умней его: «Бакланов, кроме того, очень смелый и сильный человек и что он, Мечик, должен всегда безропотно ему подчиняться». Сюжетный «треугольник» - Морозка-Варя-Мечик тоже напоминает соперничество с Лукашкой Оленина, который в отношениях с Марьяной «показался сам себе невыносимо гадок». И, как уже отмечалось в критике, Мечик, подобно Оленину, много рефлектирует, не доверяет собственному чувству.

Таким образом, то, что Е.Добренко и В.Воздвиженский называют разрывом с культурой, вриокультурой, было, как видим, именно следованием русской культуре, для которой традиционно изображение мятущегося, непременно с комплексом вины интеллигента, оказавшегося в среде простых людей. И то, что в свое время - почти полтора столетия назад - писали о «Казаках», применимо и к «Разгрому», ибо и в нем также показано столкновение героя-интеллигента «с бытом грубым, но свежим, цельным, крепко сплоченным,- причем победа остаётся, конечно, на стороне последнего».

В изображении героя-интеллигента Фадеев опирался на собственное кредо, положительно отмеченное ещё А.Воронским: «Нужно изображать человека во всей сложности, противоречивости и пестроте его мыслей и чувств.., совсем нет нужды красить героя одним цветом, дабы показать общественную ценность его поведения и его взглядов» (5; 326). Это относится прежде всего к изображению Левинсона, но немало общего с ним и у Мечика. Вопрос Левинсона самому себе при взгляде на Мечика: «Неужели я когда-нибудь был такой или похожий?» имеет под собой веские основания, на что уже обращала внимание современная критика. При всем том, что Левинсон убеждает себя в различиях: «Я не только много хотел, я многое мог», это лишь подчеркивает большую действенность его характера при явном сходстве натуры. Левинсон «страдает, терзается не меньше, чем Мечик, но молча, про себя. В его душе тоже вспыхивают «вскрики» слабовольного, впечатлительного Мечика.

Но, едва родившись, они тут же гаснут по воле разума», - писал, например, И.Жуков.

Беда лишь в том, что сказав «А», критик не сказал «Б», поэтому получается, что только у Левинсона нравственный стержень здоров, а страдания и терзания Мечика в интерпретации Жукова (9а) «работают» лишь на негативную его характеристику, тогда как и Левинсон, и Мечик, в сущности, оба стоят над массой. Герой и масса символизируют два начала жизни - свободную индивидуальность и «роевое» начало. Конечно, ещё Воронский писал: «Фадеев остался верен и своему классовому чутью. В основе романа как его эмоциональная доминанта лежит ощущение, утверждение, что индивидуальная жизнь человека имеет смысл и ценность, оправдание и радость лишь, когда она неразрывно связана, спаяна с живым коллективом, его нуждами и тревогами» (5, 326). В известной мере это показано в образе Левинсона. Эта мысль стала потом догматом советской критики, превратившись в постулат: коллектив всегда прав. Тем не менее в изображении «роевого» начала жизни у Фадеева немало негативных красок, особенно в ранних произведениях «Разлив», «Против течения», о чем подробно пишет В.Боборыкин (2; 28), хотя и зря, на наш взгляд, подчеркивая при этом антикрестьянскую позицию Фадеева. Герой и масса противопоставляются Фадеевым почти что в ницшеанском духе и ответ этого есть не только в «Рождении Амгуньского полка», но и в «Разгроме», когда Левинсон-Данко заставляет гатить болото. В другом эпизоде Левинсон, готовый застрелить нарушителя воинской дисциплины, «в эту минуту сам почувствовал себя враждебной силой, стоящей над отрядом». Но чаще партизаны покорно тащились за ним, как стадо, привыкшее к своему вожаку, так что индивидуализм как начало, противопоставляющее себя «рою», само по себе не может в концепции Фадеева рассматриваться как негативное начало.

В определенном смысле Левинсон и Мечик уравниваются как стоящие над массой, хотя они по-разному относятся к ее негативным сторонам (Мечик только на уровне эмоциональной рефлексии, что для автора явно недостаточно). Фадеев пишет, что Мечик «не видел главных пружин отрядного механизма», но **правда** в восприятии Мечика есть, и авторским контекстом она не опровергается. И дело не только в том, что партизаны «издевались над Мечиком по всякому поводу - над его городским пиджаком, над правильной речью, даже над тем, что он съедает меньше фунта хлеба за обедом», но и в том, что они «крали друг у друга патроны, ругались раздраженным матом из-за каждого пустяка и дрались в кровь из-за куска сала». «...Каждый смотрит только за тем, чтобы набить свое брюхо, хотя бы для этого украсть у своего товарища, и никому нет дела до всего остального... Мне даже кажется иногда,- исповедовался Мечик Левинсону,- что если бы они завтра попали к Колчаку, они также служили бы Колчаку и также жестоко расправлялись бы со всеми». Левинсон и с ним автор возражают Мечику: «Левинсон стал привычными словами разьяснять, почему это кажется ему неверным». Но ведь в этом

словесном поединке, может быть, даже против воли писателя, Левинсон не выиграл: «По тем отрывистым замечаниям, которые вставлял Мечик, он чувствовал, что **нужно бы было говорить о чем-то другом**, более основном и изначальном, к чему он сам не без труда подошел в свое время и что вошло теперь в его плоть и кровь» (выделено мною - Л.Е.). И не случайно, спустя сутки, чувствуя, что его возражения Мечику были «довольно правильные, умные, интересные», Левинсон «все-таки... испытывал теперь смутное недовольство, вспоминая их».

Косвенным подтверждением того, что автор-повествователь в немалой степени разделяет убеждения Мечика, служит опубликованная глава из ранней, но неоконченной повести «Таежная болезнь»: проигрывая в воображении, как отнесется к его исчезновению партийная молодежь, искренне его любившая, Старик не мог скрыть от самого себя всей неприглядности картины: «...Тесная, набитая людьми каморка вставала перед ним во всей своей неприглядности: душно, накурено, наплевано, налито на столах, у людей потные, возбужденные, пьяные лица». Старик - не юный Мечик, это опытный командир, он пугается таких мыслей, понимая, что они очень опасны для него.

Вопреки общей тенденции советской литературы и критики 20-х, особенно 30-х годов наносить удар «по самому праву осознавать свою индивидуальность» (с этим тезисом современной критики нельзя не согласиться) «Разгром» в целом из этой общей линии выпадает. Постоянная рефлексия Мечика не может интерпретироваться негативно, ибо это ключ к пониманию и образа Сергея Костенецкого в «Последнем из удэге» - образа явно положительного и также наделенного автобиографическими чертами. «Последний из удэге» имел общие корни с «Разгромом»: «Я не думал... что это будут два произведения, а думал писать один роман», - вспоминал Фадеев (2; 505). Лишь в процессе работы сюжеты оформились как абсолютно самостоятельные, и это тоже косвенное подтверждение родства образов Павла и Сергея. Первой на это обратила внимание А.Тамарченко. Выдав привычную обойму обвинений в адрес Мечика, в том числе и в интеллигентском индивидуализме, она тем не менее отметила, что в контексте с образом Сергея Костенецкого «путь Мечика к предательству выглядит уже как частный случай, связанный скорее со слабостью его натуры... чем с его интеллигентской сущностью» (21; 186-187). Действительно, то, как показан Мечик в конце романа - с двойственностью индивидуалистической психики, склонной к самообману и самооправданию, было потом развито в образе Стаховича, но последний - схема в сравнении с образом Мечика.

Наконец, то, что изначально с образом Мечика не связывалось негативных эмоций, подтверждает генезис редкой фамилии героя. Фадеев слышал о Тимофее Анисимовиче Мечике, молодом сельском учителе, одном из первых организаторов и руководителей партизанского движения в Сучанской долине. Он погиб смертью героя весной 1919г., ещё до того, как Фадеев попал на Сучаны. Фадеев признавал, что интерпретация образа

Мечика как предателя «чрезвычайно обидна для его памяти» (из письма Н.К.Ильихову в 1956г.). Позднейшее объяснение Фадеева, что он знал спекулянтов по фамилии Мечик, откровенно говоря, доверия не вызывает и выглядит как желание подладиться под господствующий стереотип критики.

Итак, почти на протяжении всего романа Мечик вовсе не выглядит столь негативным персонажем, каким представляла его критика. В самом деле, что крамольного можно увидеть в переживаниях Мечика после мензурки Фролова: «Весь день он будто плыл в тумане, сотканном из чужих и строгих, отделяющих его от остальных людей мыслей об одиночестве и смерти. К вечеру эта пелена спала, но он никого не хотел видеть и всех боялся»? И нет вины Мечика в том, что «окружающие его люди несколько не походили на созданных его пылким воображением. Эти были грязнее, вшивее, жестче и непосредственнее». Ещё один эпизод: Мечик показывает Варе портрет «девушки в кудряшках», а она, вздрогнув от неожиданного и резкого голоса мужа, роняет его и, не замечая, наступает на нее ногой. «А когда они ушли, он (Мечик - Л.Е.), стиснув зубы от боли в ногах, сам достал вмятый в землю портрет и изорвал его в клочки». Мотивы поступка героя явно неоднозначны. Здесь и увлечение Варей, которое уже изменило прежнее отношение к далекой девушке, казалось, что ее лицо «с чужой и деланной веселостью». И хотя Мечик боялся сознаться в этом, но ему странно стало, как мог он раньше много думать о ней. Здесь и ревность к некстати появившемуся Морозке, вылившаяся в такой вроде бы неуместный, но в то же время естественный жест-разрядку. Здесь и прощание с самим собой, оставшимся в прошлом. А потом и раскаяние в том, что сделано: «...Не живу - я точно умер: я не увижу больше родных мне людей и этой милой девочки со светлыми кудрями, портрет которой я изорвал на мелкие клочки... Боже, зачем я изорвал?.. Как я несчастен!..»

Психологически оправдана и двойственность Мечика в эпизоде с корейцем. Его порыв: «Нет, нет, это жестоко, это слишком жестоко», - на первый взгляд терпит фиаско: «Мечик знал, что сам никогда не поступил бы так с корейцем, но свинью он ел вместе со всеми, потому что был голоден». Эта фраза - «ел со всеми» - трактовалась как авторское обвинение герою в лицемерии и непоследовательности. Фадеев якобы одною фразой убивает так называемый «гуманизм» Мечика. Но так ли это? Нет в тексте этого «убивает», и гуманизм героя не стоило определять как «так называемый гуманизм», как будто речь шла о нацистских преступниках, разглагольствующих о благотворности печей в Освенциме. В словах «ел вместе со всеми» - суровая правда жизни, понимание того, что слаб человек и что он сам это осознает. Неопровержимым доказательством «вины» Мечика, таким образом, как это показано на протяжении всего повествования, остаётся лишь эгоистичность: «Я вовсе не обязан страдать за других», что не может превратить героя в хрестоматийного предателя.

Противоречия авторской позиции. Но, как говорится, из песни слова не выкинешь. Есть в «Разгроме» слова, на которых строится и концепция Е.Добренко, и выводы как коммунистической, так и современной нигилистической критики. Мы имеем в виду непосредственную авторскую оценку поступка Мечика в конце повествования: «Чем отвратительней и подлей выглядел его поступок, тем лучше, чище, благородней казался он сам себе до совершения этого поступка...» Меньше всего хотелось бы, чтоб те, кто остаётся верен Фадееву, стыдливо не замечали этот отрывок - единственное основание для той жестокой оценки, которую давала Мечику, а теперь - Фадееву, критика. Здесь автор как выразитель общественной партийной позиции с ее безусловным подчинением личности коллективу прибегнул к прямому писательскому слову и вступил в явное противоречие с автором - творцом целостного художественного мира (как известно, противоречия в литературном произведении - вещь не такая уж редкая, прослеживаемая на самых разных уровнях: концептуальном, структурном, стилевом). Прямая тенденциозность, которой счастливо избежал Фадеев на протяжении всего повествования, вдруг взорвала художественное единство произведения, смыкаясь с суждениями в фадеевской публицистике, где, к сожалению, Мечик также характеризуется негативно, как человек мелкий, трусливый, ничтожный. Именно эта авторская характеристика противопоставила сюжетные линии Морозки и Мечика. Вот типичная для советского литературоведения логика прочтения фадеевского финала:

«Интеллигентствующий, с внутренней рефлексией (вспомним, как он реагирует на конфискацию у корейца свиньи, смерть Фролова, расстрел человека в жилетке) - Мечик в конце романа предстает... в своей бездуховности. И, наоборот, грубый матершинник Морозка в конце романа поднимается на такую высокую ступень духовного развития, что способен ставить и решать извечные «мировые» философские проблемы смысла человеческой жизни на земле».

На деле на протяжении романа шла речь о разных человеческих характерах, к тому же обусловленных средой и воспитанием, и усугубленных любовным соперничеством. Одна из первых фраз романа - именно об этом - об антагонизме, рожденном неравными возможностями изначального приобщения к культуре, что усугубило и чувство ревности:

«Лицо у парня (Мечика) было бледное, безусое и чистенькое, хотя вымазанное в крови». «Морозка не любил чистеньких людей. В его жизненной практике это были непостоянные, никчемные люди, которым нельзя верить» и которые «отделяют себя от тех, кто, как Морозка, не умеет вырядить свои чувства достаточно красиво».

Морозка, в общем-то спокойно относившийся к легкому поведению Вари, негодовал от мысли, что любовником жены может быть такой человек, как Мечик. А.Тамарченко увидела в направленных против Мечика внутренних монологах Морозки «авторское единомыслие» (21; 186). Да, слова *«В его (Морозки - Л.Е.) жизненной практике это были...»*

как будто объединяют автора и Морозку против Мечика, но тогда надо трактовать как «авторское единомыслие» и такие строки романа: *«Морозке казалось теперь, что он всю жизнь, всеми силами старался попасть на ту, казавшуюся ему... правильной дорожку..., но кто-то упорно мешал ему в этом. И так, как он никогда не мог подумать, что этот враг сидит в нем самом, ему особенно приятно и горько было думать, что он страдает из-за подлости людей - таких, как Мечик, в первую голову. В минуты, когда неприятные воспоминания наваливались на него тяжелой грудой, Морозке казалось: Мечик нарочно встал на дороге, стараясь сбить его с какой-то правильной линии».*

И первый, и второй монологи не могут быть противопоставлены в своей содержательной сути, и во втором разграничение авторской позиции и позиции Морозки самоочевидно.

Сложнее обстоит дело с началом XII главы, где из-за явной художественной нестыковки двух сознаний, в нарушение художественной логики «абзац Мечика» необоснованно разрывает поток сознания Морозки, такая иллюзия «авторского единомыслия» действительно возникает. (Возможно, это более позднее наслоение писательского произвола, о котором мы ещё будем говорить ниже). Но сами по себе посвященные Мечика страницы, вплоть до финала ничего негативного не несли.

Напротив, в финале трижды повторенный эпитет «отвратительный», как назван в этих строках поступок Мечика, и другие: «подлый», «несмываемо-грязное пятно поступка», «вороватое тихонькое паскудство» несостоявшегося самоубийства - вступают в полное противоречие с тем, что читатель узнал о Мечике ранее и что заставляет с сочувственным вниманием и даже состраданием отнестись к судьбе. А в этом ведь тоже проявляется авторская позиция. Восхваляя или, как теперь, проклиная Фадеева только за его субъективный суд над Мечиком - всего лишь полтора десятка строк, - мы тем самым игнорируем большое, талантливое и правдивое произведение в целом.

Авторская позиция как воплощенное в системе художественных средств отношение к герою фактически нейтрализует ту роковую характеристику поступка Мечика, на которую опираются сейчас ниспровергатели «Разгрома» и которую, пожалуй, стоит понимать как проявление авторского сознания, оставшегося нереализованным на уровне художественной концепции. Ведь и само объективное описание поступка Мечика, не успевшего дать предупредительный выстрел ещё не дает оснований для тех убийственных эпитетов («предательский», «гнусный» и т.д.), которые мы привели выше. Плохо понимавший, зачем его поставили вперед, погруженный, как, кстати, и Морозка, «в сонное, тупое, не связанное с окружающим миром состояние», он, неопытный ещё или скорее бесталаный боец (не случайно Левинсону «показалось что-то неправильное в том, что Мечик едет в дозор, но он не смог заставить себя разобраться в этой неправильности и тотчас же забыл об этом»), не мог не

испытать «чувство ни с чем не сравнимого животного ужаса», неожиданно наткнувшись на казаков. И ужас погони, и детское желание заплакать, и наступивший после минутного отдыха взрыв отчаяния: «Вдруг Мечик быстро сел, схватившись за голову, и громко застонал. Бурундучок, испуганно пискнув, спрыгнул в траву. Глаза Мечика сделались совсем безумными. Он крепко вцепился в волосы иступленными пальцами и с жалобным воем покотился по земле». В этих описаниях, как и в упоминании об «унизительных телодвижениях», «барахтаньи на четвереньках», невероятных прыжках, нет авторского осуждения предательства, издевки, а есть понимание человеческой слабости, растерянности, мук самоосуждения, и даже смешанного со стыдом и страхом чувства освобождения и надежды, которая, как известно, в человеке умирает последней.

На чем зиждилось главное обвинение против Мечика? - на тезисе незыблемости правды революции, во имя которой приносились жертвы, на тезисе ее исторической закономерности, подтверждаемой опытом последующих десятилетий якобы успешного построения социалистического общества (кстати, действительно имевшего какие-то свои преимущества). Это было свойственно и Фадееву, в котором общественный деятель часто брал верх над художником, и критике 30-70-х годов. Зловещие черты материализованной утопии и ее нежизнеспособность как всякой утопии в пору создания «Разгрома» предчувствовали немногие - Е.Замятин в романе «Мы», А. Платонов в фантазмагориях «Чевенгур» и «Котлован», причем в публицистике А.Платонова мы также найдем апологию происходящего. Теперь, когда то, что было художественным предвидением Замятина и Платонова, осознается как историческая реальность, когда стали популярными идеи неизбежного краха всех и всяческих проектов построения социализма, то разочарование в революции и ее вершителях, которые пережил Мечик, вовсе не ведут к автоматическому его осуждению. В отличие от плоских, однолинейных произведений, создаваемых другими защитниками социалистической идеологии, «Разгром» как произведение художественное, как подлинная классика, обнаруживает те смыслы, которых не мог в свое время постичь даже сам Фадеев-публицист.

Аргументом того, что вначале образ Мечика задумывался и реализовался как положительный, служит сохранившаяся в архиве авторская характеристика одноименного героя повести «Таежная болезнь»: Мечик - «стройный белокурый парень лет восемнадцати», председатель отрядного Совета, потерявший «веру в необходимость и справедливость того дела, которому отдавал жизнь». Здесь акцент сделан не на трусости и предательстве, а на духовной драме, и можно только пожалеть, что она осталась нераскрытой. В «Разгроме» Мечик, ощущая себя «в большом враждебном мире», принимает решение «как можно скорее уйти из отряда», а после случившегося в дозоре дорога в город оказалась для него единственным выходом. Тоскливо осознавая: «Вдруг там белые? - он вдруг

подумал: «А не все ли равно?» Эта «криминальная» фраза муслировалась во многих критических работах прошлого, но за ней опять-таки не стоит прямое авторское осуждение. Она соответствует миропониманию героя, для которого революция так и не стала кровным делом, или он в ней разочаровался, и это разводит дороги героя и автора. Напомним, что и в некоторых других произведениях 20-х годов не объявляли подонком человека лишь за то, что он мыслил свою жизнь и при белых, а взаимоотношения с красными его также не волновали. Хотя фединский Ростислав и удивлялся брату, идущему в занятый белыми город, приоритетность духовной жизни Никиты Карева («Братья») автором под сомнение не ставилась. Фадеев-публицист на изображение человека, оказавшегося чуждым революции, темные мазки наложил. И даже создается впечатление, что он заставлял себя это делать, ибо финал произведения вступал в противоречие с остальным художественным целым.

Объективный смысл романа. В чем же тогда смысл «Разгрома», если мы снимаем идеологическую остроту размежевания Мечика, с одной стороны, и Морозки, Левинсона, Бакланова - с другой. На наш взгляд, он может быть раскрыт фадеевской «жаждой нового, прекрасного, сильного и доброго человека», которая в «Разгроме» отдана Левинсону, а в «Последнем из удэге» проступает в прозрениях Елены Костенецкой. Исключая из них то, что соотнесено с конкретной ситуацией неоконченного романа (Елена наблюдает изуродованных жизнью простых людей, пришедших на прием к ее отцу), можно посчитать «ключом» к постижению смысла «Разгрома» следующие слова:

«Во всех этих людях... были как бы заключены разрозненные части и стороны цельного образа, полного красоты и силы, - нужно было, казалось, только усилие, чтобы он воссоединился...»

Собственно советская критика и прибегала к этому ключу, когда, отметив недостатки героев-партизан - и постоянную наглыватость Морозки, маску Левинсона, скрывающую его слабости и сомнения, и общую безотрадную картину жизни социальных низов, жестко оцененную Левинсоном - затем выстраивала обобщенный образ «красивого и мужественного человека из народа». Слагаемые этого образа видели в упорной воле и спокойствии Дубова или Гончаренко, в жизнерадостной молодой силе Бакланова, в цепкости и бесстрашии Метелицы, наконец, в бурной энергии, своенравии и беззаветной преданности товарищам Морозки». Только Мечику не было места в этом ряду, а между тем те духовные ценности, которые были раскрыты Фадеевым в образах Мечика и Пики, сейчас воспринимаются нами как важнейшая составляющая многоцветного спектра жизни, как несомненно позитивное начало. Мечик - безусловный предшественник доктора Живаго при всех различиях в отношении авторов к такому характеру-типу.

«Разгром», таким образом, выводил развитие сюжета и психологию героя за узкие рамки социального противостояния и тем самым намечал

пути пролетарской литературы к художественному обогащению, к мастерскому раскрытию внутреннего мира человека в новой для литературы ситуации. Обогащение художественное шло об руку с преодолением классового сектантства с утверждением общечеловеческих ценностей.

Экзистенциальный подтекст финала «Разгрома» дает возможность ещё одного ракурса интерпретации - чисто экзистенциального, что, разумеется, было невозможным в советской критике, хотя Воронский и пытался говорить об этом. Критик ссылаясь опять-таки на толстовские традиции, но в этом сказывалась и художественные тенденции современной литературы. «Герои «Разгрома», - писал Воронский, - интуитивны, их разум, их поведение подчинены подсознательному началу в человеке. Их характер и склад не рационалистический - в этом первый несомненный отход писателя от обычных способов изображения человека - способов, весьма ходких в кругу пролетарских художников» (5; 324).

О том, что Фадеева сразу же после гражданской войны с ее кровавыми трагедиями всерьез интересовали экзистенциальные проблемы, говорит относительно завершенная, впервые опубликованная только после смерти Фадеева первая глава неоконченной повести «Таежная болезнь», работа над которой предшествовала «Разгрому». Командир партизанского отряда, по прозвищу «Старик», никогда не знавший страха, в критическую минуту забывал «про свое существование»: «собственная личность меньше всего интересовала его в эти дни; он беспечно шутил и смеялся», особенно над теми, что «бегают, как зайцы», хотя опытный боец спиртонос Стыркаша и бросил ему: «Смеяться тут нечего». И все же наступил миг, опрокинувший все представления Старика о себе самом, и хотя как реальная фигура партизанского движения, по возрасту - ему 30 лет - и по опыту Старик не может быть рассмотрен как автобиографический образ, блестящий анализ его психологического состояния не может быть понят вне духовного опыта самого писателя.

Поскольку текст данной главы, печатавшейся под названием «Один в чаще», не известен широкому читателю, приведем обширную выдержку:

«Утром их вышибли из деревишки, прижали к таежному хребту, и Старик почувствовал на собственной шкуре, что спиртонос был прав...

Он бежал в гору через валежины, разрывая цепкий широколистный виноградник, захлебываясь росистой паутиной, проваливаясь на каждом шагу в гнилую древесину. Залпы летели широкие, раскатистые, рассыпчато-гулкие, как горные обвалы... Последний человек, которого он увидел недалеко от себя, была отрядная сестра... А когда через несколько секунд он посмотрел в ее сторону, она лежала, опрокинувшись через бревно, уткнувшись головой в пропахший спиртом, прелый листозем, и ее гибкое тело исходило последней дрожью.

Старик понял, что это смерть и что смерть ужасна. Но ещё лучше понял он, - вернее, почувствовал всем нутром, - что жизнь прекрасна и радостна и что он любит жизнь, - хочет и будет жить во что бы то ни

стало, ибо самое страшное - лежать вот так, опрокинувшись через бревно, уткнувшись носом в мертвую землю, и знать, что через несколько секунд тебя не станет. И потому что сердце Старика работало неутомимо, как машина, а ноги стихийно, стремительно, мощно несли над землей послушное тело, и потому, что все его насыщенное волей и бегом существо напряженно рвалось к жизни, молило о жизни, цеплялось за жизнь мельчайшими клеточками, фибрами, жилками, - он выдержал этот полуверстный пробег под огнем на вздыбленные кручи Алина. Это был пробег израненного зверя через чащу, бурелом, карчи. Но он вырвался все-таки на хребет... вырвался - взмыленный, изодранный и ярый, но живой!..

Он насильно разжал судорожно стиснутые зубы и затих, прижавшись к земле разгоряченной щекой...»

И снова стрельба нарастала, как прибой:

«Он бежал до тех пор, пока не смолк позади ружейный говор, пока хоть каплю сил мог выжать из себя. А исчерпав последние, приткнулся в траву взлохмаченной потной головой и, слушая идущие будто из-под земли толчки чужого неугомонного сердца, заснул.

И, видно, в те минуты, когда шелестело на висках свинцовое дыхание смерти, когда лежал на хребте, прижавшись к хвое чутким, настороженным ухом, когда ломился без дороги в лесном багряном золоте, а после спал в облитой осенним солнцем траве, все его существо незримо перерождалось...»

Глава поражает глубиной человеческой психики. На фоне страстной борьбы «Старика» за жизнь отметим ещё одно описание. Оно - об осознании самоценности человеческого тела.

«Старик» проснулся на таежной прогалине - в багряной, облитой солнцем траве.

«Он не удивился, что лежит один на незнакомом месте. Но прошлое, такое недавнее и близкое, было подернуто туманной дымкой, будто отодвинулось вдаль, стало чужим. Он ощущал новое в себе и вокруг. Оно слагалось из тончайших неуловимых переживаний, которым нет имени, но самым важным, существенным, незабываемым было ощущение себя и, прежде всего, своего тела. Он чувствовал, как живет, как дышит в нем каждый атом, каждая клетка... Даже ласковый шорох засыхавшего пырея проникал не только в уши, но во все поры тела, ощущался всем существом от пяток до кончиков волос...

Старик происходил из той породы неугомонных людей, жизнь которых богата внешними и внутренними переживаниями и ощущениями. Но эти были новы и особо значительны для него. До сих пор он слишком мало - гораздо меньше, чем это допускал даже его род деятельности, - обращал внимание на себя. Вся сознательную жизнь он, почти забывая о собственном существовании, занимался другими людьми - людьми своего класса. И в этом занятии, заключавшем основной смысл и неосознанную радость его жизни, участвовала гораздо больше его голова, чем тело.

Проснувшись на заброшенной таежной прогалине, Старик впервые почувствовал, что кровь играет в нем, как свежий кленовый сок, а жилы туги и звонки, как тросы.

В первые минуты он не думал о том, хорошо ли это или плохо. Может быть, в новых ощущениях крылись неведомые опасности, но он не мог знать этого теперь и просто, бесхитростно наслаждался...

Он сидел на прогалине с сурово сжатыми губами, а внутри, прорываясь сквозь смутную тоску одиночества, крылато и бурно, как вспуганная птица, полыхала необъятная радость здорового, оставшегося в живых тела... Он действительно переродился наново...

Он думал также, что если бы раньше в каждый час своей жизни он испытывал то необыкновенно радостное чувство, которое владело им на этой прогалине, то его работа и вся его жизнь, и без того казавшаяся неплохой, были бы ещё интересней и привлекательней».

Как не похожи эти страницы на аскетичную советскую прозу! И ещё не раз в тексте встретятся такие, например, фразы: «Снова любовное ощущение своего тела овладело им», «Жаль было лишиться сильного тела», «Он не замечал, что во время этих рассуждений его уши чутко ловили каждый шорох. Он ужаснулся б, если бы знал, что они приобрели способность шевелиться, как у зверя».

Сказавшаяся в приведенном отрывке тенденция соответствовала исканиям Фадеева-человека, в котором «слишком сильна была органическая, я бы сказала - биологическая любовь к жизни, к природе» (7; 111). Это почти инстинктивное стремление человека сохранить свою жизнь отражено и в «Разгроме», в описании, например, боя с японцами в самом начале романа: «Слева в панике, расстроенными кучками, метались по златоколосому ячменю, на бегу отстреливаясь из берданок». Командир «хлестал плеткой во все стороны и не мог удержать людей. Видно было, как некоторые срывали украдкой красные бантики».

И даже в написанном на потребу идеологии финале любовное отношение Мечика к своей белой и грязной немощной руке, стонущему голосу не стоит понимать как всецелую негативную характеристику героя, в ней есть и объективное, по-человечески понятное содержание, как и в описании Старика в «Таежной болезни». У Фадеева мы находим явное предвосхищение экзистенциально ориентированного творчества, художественно-философской антропологии (исследование человека через отдельное человеческое существование, его экзистенцию). Герой определяет свое отношение к миру прежде всего через отношение к реальностям своего уникального бытия, которые в условиях военных катаклизмов обретают наиболее очевидные черты: приходит ощущение жизни как жизни тела, мысль и сознание погружаются в тело, отказавшись от трансцендентного воспарения. Думается, что в «Разгроме», в описании бегства Мечика, Фадеев, подчиняясь весьма характерной для него самоцензуре, скомкал столь блестяще намеченные ранее экзистенциальные мотивы. Читая в воспоминаниях В.Герасимовой, «он не мог не сознавать,

что в нем погиб большой, истинный русский писатель», думаешь, прежде всего, об этих нереализованных мотивах. Нельзя исключать, что Фадеев - художник, которого мы потеряли.

Отрадно, что всерьез размышляющие над художественным текстом учителя понимают и противоречия «Разгрома» и всю неординарность фигуры его автора.

Благодаря своему общечеловеческому звучанию, «Разгром» стал настоящим классическим произведением, способным открывать в своем содержании все новые и новые смыслы, вступать в контакт с новым поколением читателей, исповедующих иные мировоззренческие установки.

«Последний из удэге». Как уже было сказано выше, одновременно с «Разгромом» А.Фадеев работает над большим, но оставшимся незаконченным романом «Последний из удэге». Дальнейшее «погружение» Фадеева в материал диктовалось внутренними законами развития советской литературы в целом, которая на рубеже 20-30-х годов тяготела к монументальному и многоплановому изображению действительности («Жизнь Климса Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, «Хождение по мукам» А.Толстого).

Первая часть романа увидела свет в журнале «Октябрь» и вышла отдельным изданием в 1930 г., вторая печаталась в «Красной нови». В 1933 г. были изданы обе части (1-й том). Второй том, фактически законченный к середине 30-х годов, вышел в двухтомнике в 1941 г., и с тех пор по воле автора роман не переиздавался. В 1957 г. он (посмертно) был дополнен шестью главами пятой части романа.

Действие «Последнего из удэге» разворачивается весной 1919 г. во Владивостоке и в охваченных партизанским движением районах Сучан, Ольга, в таежных деревнях. Но многочисленные ретроспекции знакомят читателей с панорамой исторической и политической жизни Приморья задолго до «здесь и теперь» - накануне Первой мировой войны и Февраля 1917-го. Повествование, особенно со второй части, носит эпический характер. Художественно значимы все аспекты содержания романа, раскрывающего жизнь самых разных социальных кругов. Читатель попадает в богатый дом Гиммеров, знакомится с демократически настроенным врачом Костенецким, его детьми - Сережей и Еленой (лишившись матери, она, племянница жены Гиммера, воспитывается в его доме). Правду революции Фадеев понимал однозначно, поэтому привел своих героев-интеллигентов к большевикам, чему способствовал и личный опыт писателя. Он с юных лет чувствовал себя солдатом партии, которая «всегда права», и эта вера запечатлена в образах героев Революции. В образах председателя партизанского ревкома Петра Суркова, его заместителя Мартемьянова, представителя подпольного обкома партии Алексея Чуркина (Алеша Маленького), комиссара партизанского отряда Сени Кудрявого (образ полемичный по отношению к Левинсону),

командира Гладких проявилась та многогранность характеров, которая позволяет увидеть в герое не функции опера, а человека.

Образ Елены Костенецкой. Безусловным художественным открытием Фадеева стал образ Елены.

В XX веке в России впервые женщина сама стала распоряжаться своей судьбой, и то, что было присуще отдельным выдающимся личностям определенного социального круга, стало трансформироваться на иных уровнях. Русская литература откликнулась на эти процессы образами Чудной Короленко и Ма-а-ленькой Горького, его же Мальвой и Марией Орловой, впоследствии различными женскими судьбами в «Жизни Клима Самгина». Серебряный век выдвинул проблему освобождения женщины, реализующей себя прежде всего в эстетической деятельности. Опыт гражданской войны значительно расширил типологию женских характеров: Ольга Зотова в «Гадюке» А.Толстого и его же сестры Булавины, Комиссар В. Вишневского, Анна Погудко М.Шолохова, сестры Вересаева, Даша Чумалова Ф.Гладкова, Виринея Л.Сейфулиной, Любовь Яровая К.Тренева, Марютка Б.Лавренева. Не приходится говорить, что в наши дни переоценки ценностей далеко не все они выдержали проверку нравственно-эстетическим критерием, ибо противоестественна женщина, несущая смерть в бою, а то и в мирной жизни, и разрушающая домашний очаг. Но нельзя не признать, что характеры были взяты из жизни, а что касается авторской их оценки, то здесь необходим подробный разговор о каждом конкретном образе. Однако нельзя не обратить внимания на случаи искажения авторской мысли общепринятой критической интерпретацией, как это случилось с повестью «Сорок первый». Критики делали из Марютки героиню, которая во имя революционного долга не остановилась даже перед убийством возлюбленного. И ведь именно такое толкование лаврениевского образа привело к тому, что ее имя в сознании людей нравственно чистых стало символом предательства и бессмысленного кровавого шабаша, тогда как, если перечитать финал повести, писатель хотел раскрыть трагедию женской души.

Привычность интерпретации довлела и над образом Елены Костенецкой. Критика 60-80-х г.г. в основном акцентировала внимание на ее бегстве из мещанской семьи Гиммеров в партизанский лагерь, расположившийся в доме ее отца. Все это вписывалось в общую мажорно-оптимистическую тональность революционного романа. Однако в 30-е годы, после выхода первого тома романа, Елена и ее отношения с Ланговым, пристальный интерес писателя к их переживаниям воспринимались негативно. Это были «не те» герои и ситуации, которых ждали от пролетарского писателя. Даже М.Шагинян полагала, что Фадееву надо отказаться от образа Елены, а мысль о том, что Костенецкая рассуждает с «позиций абстрактной нравственности и внесоциального гуманизма», проникала даже в некоторые критические издания 70-х г.г. Роман в целом противопоставлялся в негативном, разумеется плане, «Разгрому», как, например, в статье Д.Мирского «Замысел и воплощение»,

появившейся в «Литературной газете» в канун I съезда советских писателей. Утверждение Мирского о «ложном» направлении «Последнего из удэге» инспирировалось Б.Ясенским, который увидел в нем подмену политических проблем моральными. Между тем Фадеев как «дисциплинированный» писатель-коммунист к критике всегда прислушивался и она толкнула его на искусственную романтизацию рабочего движения в даже написанных уже главах романа (поэтому необходимо издание журнального варианта первого тома).

Возвращаясь к образу Елены Костенецкой, следует отметить глубину психологического анализа душевных переживаний девочки-подростка, ее едва не стоившей жизни попытки узнать мир дна, поисков социального самоопределения, вспыхнувшего чувства к Ланговому и разочарованию в нем.

«Измученными глазами и руками,- пишет Фадеев о своей героине,- она ловила это последнее теплое дуновение счастья, а счастье, как вечерняя неяркая звезда в окне, все уходило и уходило от нее». Почти год ее жизни после разрыва с Ланговым «запечатлелся в памяти Лены как самый тяжелый и страшный период ее жизни». «Пределное, беспощадное одиночество ее в мире» толкает Лену на побег к отцу, в занятый красными Сучан при помощи преданного ей Лангового. Лишь там возвращаются к ней спокойствие и уверенность, питаемые близостью к народной жизни (в разделе, посвященном «Разгрому», уже шла речь о ее восприятии людей, собравшихся в приемной ее отца - врача Костенецкого).

Фадеев использует важнейший конструктивный принцип организации текста, предворяя этой кульминационной (для Костенецкой) сценой зарождение нового сильного чувства. Среди раненых Лена находит Петра Суркова: превращение когда-то униженного мальчонки в вождя революционных рабочих давно тревожило ее воображение (И Ланговому она не могла простить именно его позерства рядом с арестованным Сурковым, тогда как народное сочувствие было обращено к Петру). Фадеев-художник фиксирует процесс зарождения обоюдного чувства: и выражение недоступности на лице Елены, которое так нравилось Петру, как и ее длинная коса, детские руки, взгляд искоса, как у зверька, и радость зарождения чувства Елены: она «взглянула на него, и в горле ее тихо, нежно и весело, как выбившийся из-под снега родничок, зазвенел смех».

Первое целомудренное объятие пробуждает в Елене сложную гамму чувств, но «снова и снова все только что пережитое накатывалось на нее, как могущественная волна прибоя и новое, очень широкое и ясное чувство радостно пело в ее душе», в порыве самоотречения. Но в последующих строках уже прозвучал едва уловимый намек на будущую коллизию: «... И какие-то очень нежные, обращенные даже не к нему (Суркову - Л.Е.), а к кому-то, кого она представляла себе вместо него, слова любви рождались в ней».

Они, герои фадеевского романа, были слишком разные. Аскетизм Петра, его боязнь унижить Лену пересудами («Чистенькая... барышня -

путающаяся да ещё в такое время - с председателем ревкома», его смущение, когда Лена зашла в палату в присутствии его товарищей, провоцируют его на грубость. И когда позже он просил за нее прощение («...Не в том, в чем был виноват», - только замечает автор, как бы объясняя дальнейшее поведение Лены), он слышит в ответ незаслуженные и оскорбительные обвинения. Фадеев раскрывает диалектику души: и «редкое состояние бешенства» ушедшего Петра, и выражение испуга, горя, отчаяния, которые мгновенно прошли по лицу Елены, и ночные видения Петра:

«Он так терзался, что не спал всю ночь. А когда измучился вконец, Лена с ее детскими руками и с этим ее теплым звериным взглядом вдруг встала перед ним, и он ощутил такое мучительное слияние нежности и оскорбленной страсти, что уже не мог сомневаться в истинном значении своих чувств».

А что же Елена? «В той же мере, в какой возросло чувство Лены к Петру, - настолько, что она уже не могла жить без представлений о нем и мучила, и терзала себя разрывом с ним, - в такой же мере она не могла снова стать близкой ему».

В набросках к незавершенным частям Фадеев постоянно имел в виду романический «треугольник». Он планировал «большую главу (может быть две) - Лена и Сурков - моральный конфликт между ними». Или:

«Страстный идейный спор Лены и Суркова. Их разрыв. Лена любит Лангового. Она хочет навестить его в плену». Упоминается о попытке Лены освободить Лангового.

Интеллигенция и революция. Очевидно, истоки конфликта Елены и Петра Суркова следует искать в первой бурной ссоре героев (конец 3-й части) и в раздумьях Елены о том, как меняет человека власть над людьми, рождая нарочитую грубость как стиль поведения. «Точно Вам хотелось показаться передо мной и вашими товарищами более монументальными, чем вы есть на самом деле», - бросает она в лицо Петру. (Почти такими же словами определяла свое первое впечатление при знакомстве с Фадеевым писательница Валерия Герасимова - его первая жена: «... Увидела в нем некую стопроцентно-монолитную рабоче-крестьянскую, чуть ли не каменную фигуру» (7; 120-121). В определенной мере - в плане не биографии, а характера - Герасимова была прототипом образа Елены).

Многочисленны и дальнейшие раздумья Елены о том, что покинув семью Гиммеров и вернувшись в родной дом, она «была ещё более одинока, чем прежде». И дело не только в несбывшихся мечтах о Петре: тень отчуждения ложится и на ее отношения с братом Сергеем. По сути дела она повторяет сказанное Суркову, когда и Сергея упрекает в «непроходимой монументальности чувств»: «Не люди, а какие-то памятники! Даже ты предстал передо мною в виде какого-то маленького памятникчика».

Но и Сергею противно-унизительным кажется вид, унылое и сердитое лицо отца, которого на правах старого друга поучает Мартемьянов: «Это

вашему брату интеллигенту все неясно да неизвестно, а нашему брату рабочему все ясно, все известно». И то, что именно так Сергей воспринимает Мартемьянова, с которым делил и хлеб-соль в дальнем походе по стойбищам, говорит об осознании автором серьезных противоречий между интеллигенцией и «гегемоном революции». Поэтизируя, подчас необоснованно в художественном плане, власть коммунистов, распространявшуюся «на десятки и сотни тысяч восставших людей», Фадеев тем не менее задумывался и о природе этой власти.

В отличие от авторов «Хождения по мукам» и других произведений на популярную в советской литературе тему «Интеллигенция и революция», априори предполагавшую поверхностное и облегченное решение, Фадеев закладывал серьезные основания идейно-художественной коллизии и собирался их развивать.

А теперь поразмыслим: было ли возможным в годы невероятного давления власти на творческий потенциал художника такое развитие сюжета? Ответ мог быть только отрицательным, и это лучше других должен был понимать генсек Союза советских писателей (который, кстати, настойчиво советовал Шолохову привести Григория Мелехова в стан красных). Не было ли в постоянном откладывании «Последнего из удэге» подсознательного желания отсрочить работу, чтобы не насиловать судьбы героев, как сложились они в творческом воображении?

Гуманистический пафос романа. В предполагаемом решении судьбы главных романических героев - Елены и Лангового, - в трактовке непростых взаимоотношений Владимира Григорьевича и Мартемьянова в полной мере проявился гуманистический пафос автора. Разумеется, в гуманистическом аспекте решены автором и образы подпольщиков и партизан, «простых» людей, теряющих близких в страшной мясорубке войны (сцена гибели и похорон Дмитрия Ильина); страстным авторским отрицанием жестокости окрашены описания предсмертных мук Пташки-Игната Саенко, замученного в белогвардейском застенке. Об этом рассказано в монографиях о писателе А.Бушмина, Л.Киселевой, С.Заики и др. Мы же хотим подчеркнуть, что вопреки теории «социалистического гуманизма» гуманистический пафос Фадеева распространялся и на героев противоположного идейного лагеря.

Всеволода Лангового справедливо сближали с Алексеем Турбиным: «Слова - родина, честь, присяга не были для Лангового только словами». Он заботился «о русском достоинстве и чести», «готовил себя к делам великим и славным» и завоевал себе право на власть над людьми «личной доблестью, умом, преданностью долгу - так, как он понимал его».

Судьбе угодно было сделать его карателем...

Как и для каждого большого писателя, для Фадеева классовый критерий в оценке человека не был определяющим. Человеческое обаяние Лангового, его преданность любимой женщине и даже человеческие слабости (в эпизоде с «роковой женщиной» - женой Маркевича) - все это складывается в живой, художественный образ.

Фадеевым была предпринята ещё одна попытка дать оценку событиям гражданской войны с общечеловеческих позиций. Это - картина сна Сени Кудрявого, хотя она и отдаёт некоторой нарочитостью и сусальностью. В путанице сна Сеня встречается с юнкером, которого когда-то арестовал.

И тем не менее в этом тоже была позиция писателя, нашедшего в себе мужество по-настоящему романтизировать белого офицера Лангового.

Тема удэге. В замысле Фадеева тема удэге с самого начала была составной частью темы революционного преобразования Дальнего Востока, но его декларации остались нереализованными: видимо, чутье художника, мечтавшего «сомкнуть позавчерашний и завтрашний день человечества», заставляла его все более углубляться в описание патриархального мира удэге. Это в корне отличает его произведение от многочисленных однодневок 30-х годов, авторы которых спешили рассказать о социалистическом преобразовании национальных окраин. Конкретизация современного аспекта замысла была намечена Фадеевым только в 1932 году, когда он решает добавить к шести задуманным частям романа (написаны были только три) эпилог, рассказывающий о социалистической нови. Однако в 1948 г. он от этого плана отказывается, хронологически ограничивая замысел романа событиями гражданской войны.

Современные в художественном плане «удэгейские страницы» фадеевского романа могут быть представлены отдельным изданием и, безусловно, найдут своего читателя. Как известно из признаний самого Фадеева, замысел романа зародился под большим влиянием книги Ф.Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и на основе личных наблюдений автора за жизнью коренного населения Уссурийского края. Отчасти эта тема была традиционной. Поэтические стороны первобытного коммунизма, не знавшего эксплуатации и угнетения, привлекали внимание многих писателей и читателей, в том числе почитателей Купера. То, что написано Фадеевым, - это поэтическая история удэгейских племен за многие поколения: особенности их кочевой жизни, костры войны, годы, запомнившиеся особыми удачами или несчастьями: год оспы, год засухи, год цинги...

Стремясь вписать жизнь маленького безвестного племени во всемирную историю, в жизнь всего человечества, Фадеев прибегает к толстовской конструкции фразы, передавая сложную временную связь событий сложностью синтаксического построения:

«В том самом году, когда Аахенский конгресс скрепил «Священный союз»... в том самом году, холодной осенью, среди людей, не знавших, что всякое такое происходит на свете, родился на берегу быстрой горной реки Колумбе, в юрте из кедровой коры, мальчик Масенда, сын женщины Сале и воина Актана из рода Гялондика».

Эта приведенная нами в значительном сокращении, а на самом деле занимающая целую страницу фраза была предметом особого внимания писателя и имела многочисленные варианты. Она то пестрела

вычеркнутыми строками, то вновь увеличивалась за счет введения новых исторических фактов и имен. Фадеев называет Занда, Коцебу, Метерлинка, Шелли, Маркса, Дарвина, Гюго, Монро, Шереметьева, Морозовых, Наполеона, Оуэна, Бетховена, Дениса Давыдова, сопрягая факты их жизни с 1815 годом. На таком историческом фоне писатель показывает «век Масенды», как бы подчеркивая сопричастность жизни своего героя - представителя безвестного племени - великой жизни мира.

С образом Масенды связаны традиция, история народа. В его образе автором подчеркнуты наиболее традиционные вехи жизни мужчины и воина: память о теплой груди матери (у удэгейцев кормили грудью до семи лет); раннее обручение (удэгейская невеста ещё лежит в колыске); испытания голодом, жаждой, опасностью охотничьей жизни в течение семи дней и семи ночей; умыкание понравившейся девушки и женитьба. Масенда - олицетворение вековой мудрости удэге, к голосу которого прислушиваются соплеменники. Он не препятствует новому, хотя и не может быть активным его строителем, как Сарл. В уже упомянутой нами сцене собрания Масенда «немного оживился, сказав такую длинную речь, но тотчас же глаза его потускнели». Многозначительна и такая деталь: стоило Сарлу представить себе Масенду, обрабатывающим землю, как руки его опускались.

В отличие от Масенды, Сарл - не только олицетворение нового поколения удэге, но и незаурядная личность. Он отличался от своих соплеменников тем, что каждую вещь, каждое дело и каждого человека видел с той особенной внутренней стороны, с какой их не видели другие. Поэтому-то бабка Янчеда - врачевательница удэгейцев - прочила его в знахари, и сам он «чувствовал в себе эту незримую, ищущую и жадную - самую человеческую из всех сил - силу таланта, только он считал ее божественной...» Подобно так называемому культурному герою древних эпических песен (это уподобление особенно заметно в черновых набросках к роману), Сарл одержим тем, что открылось ему в одну из бессонных звездных ночей и должно было изменить весь уклад жизни его народа: «Земля работай нету - все удэге помирай!» Не раз возникает в романе - то в раздумьях Сарла, то в его беседах с Мартемьяновым - чувство глубокой тревоги за судьбу народа, обреченного на вымирание, на потерю собственного лица. «Тебе посмотри,- с волнением указал он на группу тазов.- Какой бедный люди! все равно собаки... Тазцы... - протянул он сквозь зубы с внезапной горькой ненавистью к тем, кто дал его братьям по крови это унижительное прозвище».

С глубоким волнением проходит Сарл по долине, где жил раньше его народ, вытесненный теперь в горы хунхузами. Для него эти места до сих пор ещё хранили память о стойбище с лаем собак, о тоненьком детском плаче в ночи, о мелькающих в кустах расшитых удэгейских кафтанах.

Как уже справедливо отмечала критика, образ Сарла - несомненная удача Фадеева, подлинно художественный тип, глубоко выражающий социальную сущность времени, стремление удэгейского народа подняться

на следующую ступень исторического развития. Сарл живо откликнулся на революционные события, связывая с ними и судьбу удэге, их переход к новому оседлому образу жизни. Поэтому герой смог подняться над интересами только своего племени: ходил в разведку по поручению Гладких, участвовал с его отрядом во взятии приморского города Ольги, он живо заинтересовался сообщением Мартемьянова о предстоящем съезде Советов. Пусть занимающие его вопросы - переход к земледелию, развитие огородничества, мечта о ручной мельнице - отстали от вопросов русского промышленного и сельскохозяйственного производства едва ли не на тысячу лет, но и они - революция в жизни кочующего первобытного племени. Решение их требует от Сарла героических усилий: «Он говорил об этом деле с тем творческим волнением, какое испытывали, наверно, и первый человек, приручивший священный огонь, чтобы готовить пищу, и первый человек, изобретший паровую машину». Но положительное решение этих вопросов зависело не только от общих революционных преобразований, что в отличие от других писателей 30-х годов убедительно показал Фадеев. В ответ на заверения представителя революционной власти Мартемьянова в том, что у удэгейцев будет земля, Сарл взволнованно восклицает: «Я говори (Масенде, Кимуку и другим старейшинам - Л.Е.) земля работать надо, его не понимай. Худо, худо!»

Писателю хотелось надеяться на то, что семена Сарла падут на благоприятную почву, но невольно для самого себя он запечатлел ситуацию, которая может быть правильно оценена лишь с учетом последующего исторического опыта: «Земля работай надо, мельница работай надо, надо!» Это слова, которые, по мнению Сарла, Мартемьянов должен сказать старшему поколению удэгейцев (поэтому Сарл произносит «надо» с особым нажимом). Теперь, зная трагическую судьбу малых народов Советского севера, Дальнего Востока, мы вступаем в диалог с писателем, противясь той настойчивости, с какой революционная власть вмешивалась в исконный охотничий быт, искусственно переводя стрелки исторического времени. У Фадеева не было понимания пагубности всех последствий этого «перевода», понимания того, что нужны были многие поколения сарлов, чтобы люди его рода смогли вступить в новую историческую фазу. Но Фадеев объективно и художественно выразительно показал исходную ситуацию, и в этом его заслуга. Он хотел показать и драматическую судьбу маленького народа, попавшего в водоворот гражданской войны в дальневосточном крае, о чем свидетельствует следующая запись: «Когда хунхузы истребляют последние свободолюбивые роды и Сарл гибнет в бою, жена его, притворившись мертвой и прикрыв сына своим телом, остаётся в живых и спасает сына. День и ночь несет она его в руках на север, к родичам... - несет последнего воина из племени удэге».

Мастерство раскрытия инонационального характера. Одни и те же события в жизни удэге освещаются Фадеевым с разных сторон, придавая повествованию определенный полифонизм, причем

повествователь непосредственно не заявляет о себе. Этот полифонизм особенно ярко проступает потому, что автором взяты три «источника» освещения жизни, что в своей совокупности создает полнокровное представление о действительности. Прежде всего это восприятие Сарла - сына племени, стоящего на доисторической ступени развития; его мышление, несмотря на изменения, происшедшие в сознании, несет отпечаток мифологичности. Второй стилевой пласт в произведении связан с образом бывалого и грубоватого русского рабочего Мартемьянова, понявшего душу, бесхитростную и доверчивую, народа удэге. Наконец, значительна роль в раскрытии мира удэге Сергея Костенецкого, интеллигентного юноши с романтическим восприятием действительности и поисками смысла жизни.

Первые две грани призмы, формирующие читательское восприятие, легко просматриваются в эпизоде спасения раненого Мартемьянова, которого в бессознательном состоянии привёз в удэгейское стойбище Масенда.

Автору импонирует поэтичность мышления удэге. Характерно, что Сарл вспоминает о прошлом народа, «весь отдаваясь прозрачному и легкому, очищенному от понятий потоку образов и чувств, окрашенному шепотом воды и ритмом крови». Голос нашего современника как бы сливается с голосом человека, вышедшего из глубины веков и принесшего миру свое самое человеческое. Романтический пафос описания ощущается в его особом поэтическом синтаксисе: «Из темной воды возник языкастый костер - он пламенел, он жег, он обрастал людьми, этот далекий костер юности».

Рассказ о том же самого Мартемьянова - это сказ, передающий самое существенное в событиях: «Очухался я уж совсем ночью... Лежу я, понимаешь, у огня, небо темное, возле меня старуха какая-то... Старик вот этот ихний, Масенда, был в Шимыне. На обратном пути видит - дозор на перевале... Весь день он следил за ними и все как раз видел... Он меня подобрал и привёз к своим в лодке... Так и мытарился я с ними: и на охоту, и рыбу лучить, и с хунгузами воевать!» (Из его дальнейшего рассказа читатель узнает, что, получив чужой паспорт, Мартемьянов увез с собой на рудник Сарла, но тот промаялся на руднике года полтора и сбежал).

Романтически взволнованное восприятие удэге как древнего, воинственного народа раскрывается в романе благодаря образу Сергея Костенецкого. Это во многом (но далеко не во всем) автобиографический образ. Как и Сережа, Фадеев вместе с заместителем предревкома Мартыновым (в романе - Мартемьянов) летом 1919 г. прошел по деревням и селам освобожденного Ольгинского уезда для подготовки Первого уездного съезда Советов и черпал материал для романа прежде всего из своих личных воспоминаний. И даже из впечатлений отрочества: «Походы с ночевкой в самодельных шалашах(...). Лесные пожары. Наводнения. Тайфуны. Хунгузы. Гольды и удэге. Огромный чудесный раскрытый мир».

Образ Костенецкого однако не стал alter ego автора, как это обычно бывает в произведении романтическом. Автор хорошо осознавал, что правда, пока понятая Сергеем Костенецким - это ещё не вся правда гражданской войны. Но в решении темы удэге Сергею принадлежит роль ведущая. Многозначительно следующее замечание автора-повествователя: больше месяца бродил Сережа по селам и стойбищам, бродил «в сущности, не интересуясь ими (людьми - Л.Е.), рассматривая их как что-то внешнее, что создано для того, чтобы украшать его жизнь, оттенять его чувства и преклоняться перед его поступками. Автор подчеркивает, что Костенецкий пока что смотрит в сторону народа, не замечая его (в отличие от Мартемьянова, прожившего с удэге восемь лет). И в то же время его восприятие интересуется автора больше, чем восприятие Мартемьянова. И дело здесь не только в автобиографичности образа, но и в том, что первое посещение Сергеем стойбища позволяет передать непосредственность, свежесть его восприятия. Кроме того, по складу мышления и по воспитанию Костенецкий как раз был героем, который позволял выявить взгляд европейца на экзотику Востока.

Постоянная борьба в душе Сережи романтических настроений, интереса к древнему таинственному племени и, с другой стороны, безразличного отношения европейца-интеллигента к некоторым специфическим сторонам чужого быта поражает реалистической достоверностью и глубиной психологических контрастов. Характерны ночные сновидения Сережи после рассказа Мартемьянова: юношу обступают образы, ставшие «как бы продолжением всего того, что Сережа видел во время похода, но не того, что он считал наиболее интересным и обещающим, а как раз того, что он старался не замечать, но что помимо его воли, входило в его сознание...»

Писатель проделал большую работу по изучению быта удэгейцев, накапливая материал по следующим рубрикам: особенности наружности, одежда, общественное устройство и семья; поверья, религиозные воззрения и обряды; объяснение слов племени удэге. Рукописи романа показывают, что Фадеев добивался максимальной точности этнографического колорита, хотя в отдельных случаях, по собственному признанию и наблюдениям читателей, сознательно отступал от нее. Он ориентировался не столько на точную картину жизни именно данного народа - удэге, сколько на обобщенно-художественное изображение быта и внутреннего облика человека родового строя в Дальневосточном крае: «... Я считал себя вправе при изображении народа удэге использовать также материалы о жизни других народов», - говорил Фадеев, предполагавший вначале дать роману название «Последний из тазов».

В романе удэгейские обряды, песни, поверья воссоздают особую атмосферу родового быта с характерным для него ритуалом. Органично сращение бытовых этнографических материалов с сюжетом и образами произведения. «Сарл водит Сережу по поселку и все показывает ему, - это дает возможность дать ряд этнографических сведений» - эти строки из

записной книжки Фадеева отражают поиски наиболее оптимального решения проблемы с помощью традиционного «мотива чужеземца». Впечатляет глубина раскрытия инонационального быта, предопределенная особенностями полиэтнического восприятия.

Так Сергею Костенецкому, впервые попавшему в удэгейское стойбище, не удавалось вначале даже отличить мужчин от женщин, «благодаря их одинаковым одеждам и резко выраженным типовым особенностям лица(...). Постепенно приглядевшись, он стал отличать женщин. Они были меньше ростом, с более скуластыми, почти пятиугольными лицами, с более ярко выраженной монгольской складкой век и в более пестрых одеждах».

В отличие от европейца, прежде всего обратившего внимание на расовые признаки внешности, сын этого племени - Сарл позволяет автору даже в групповом портрете отметить индивидуальные особенности хотя бы некоторых фигур. Сказав, что мужчины «сидели, в большинстве с трубками, а некоторые ещё с ружьями, в островерхих кожаных шапках с беличьими хвостами и красными шнурами, но некоторые без шапок и голые по пояс, в большинстве худощавые и среднего роста», автор выделяет насмешника Люрла - с мускулатурой, точно сплетенной из ивняка, оливковой от солнца и грязи спиной. Он говорил невозмутимо спокойно, без единого жеста; после каждого его слова люди, роняя трубки, покатывались от хохота. Выделяет он и старого Масенду, на голову возвышающегося над остальными, не выпускавшего трубки из окаменевших губ и смеявшегося одними глазами.

Но Сарл, однако, не замечает таких, ставших для него привычными подробностей, которые, напротив, подчеркнуты в портрете, поданном через восприятие Сергея. Сарл только отметил, что женщины, хлопотавшие вокруг убитого зверя, были в длинных, разузоренных по борту и подолу кожаных рубахах, тогда как Костенецкий замечает, что «легкие наколенники и нарукавники разузорены были спиральными кругами, изображавшими птиц и зверей; на груди, на подоле и рукавах нашиты были светлые пуговицы, раковины, бубенчики, разные медные побрякушки, отчего при ходьбе от одежд исходил тихий шелестящий звон».

У Сарла не вызывает никаких восторгов внешность Люрла с его «безобразным, прямым, как у русских, носом, но она вызывает восхищение Сергея: его внимание привлек «бесшумно вошедший в круг стройный меднолицый удэге с гибкой и сильной талией, с тонкими, косо поставленными хищными бровями... Медным своим профилем с прямым - с трепещущими ноздрями - носом он вызывал в памяти Сережи (начитавшегося романов Купера -Л.Е.) полузабытый образ индейца-воина».

Соответственно, движения Монгули - дикие, нелепые, смешные, даже унижительные в глазах Сережи,- воспринимались удэге с неизменно серьезным, бесстрастным и сосредоточенным выражением.

То, что для русского было своего рода экзотикой, для Сарла (в его воспоминаниях) становится источником глубоко поэтических чувств, за которым стоит горячая сыновняя любовь к своему племени. Эта поэтичность глубоко передана и самой музыкой фразы, и завершающими описание отдельными поэтическими деталями: «Люди, недвижно скрестившие у огня кривые, в остроконечных улах ноги, непоколебимо молчат. Сощурившись, они курят длинные китайские трубки, прижимая пепел указательными пальцами, на шапках их золотятся беличьи хвосты и красный, идущий от костра ветер колышет над ними весеннюю листву...»

Такая же многогранность портретной характеристики свойственна индивидуальным портретам даже эпизодических персонажей. Так, дважды дается в романе портрет жены Сарла - Янсели. Первый раз он возникает перед глазами любящего Сарла, подошедшего к жилищу после долгой для людей его племени разлуки с женой. В его восприятии облик женщины сливается с воспоминаниями юности. Волнение Сарла, который с древним благоговением слушая полный любви и жалости голос своей подруги, долго не решается войти в свое жилище, передано автором и особой поэтической интонацией: *«Робкая и хрупкая, как девочка, жена его Янсели из рода Кимунка, - с раскрытыми тонкими черными бровями, с серьгой в носу, вся унизанная бусами, игравшими в косом, изрубленном на квадратики солнечном луче,- сидела на корточках, раздвинув острые колени, и, напевая, мерно колыхала ребенка в колыске...»*

Когда же несколько дней спустя, Янсели увидел Сережа, то ее портрет в его восприятии - бесстрастен и просто информативен: на корточках сидела немолодая скуластая женщина, с тонкими черными бровями и серьгой в носу.

Ведущий художественный принцип автора «Последнего из удэге» - раскрытие пафоса романа через анализ психологических состояний его героев. Русская советская литература взяла на вооружение толстовский принцип многогранного и психологически убедительного изображения человека иной национальности, и «Последний из удэге» был значительным шагом в этом направлении, продолжающим толстовские традиции (Фадеев особенно ценил «Хаджи-Мурата»).

Писатель воссоздал своеобразие мышления и чувств человека, находящегося почти на первобытной ступени развития, а также чувства европейца, попавшего в первобытный патриархальный мир. (Кстати, мотив чужестранца, как форма выявления национального своеобразия изображаемого писателем мира актуализируется и современным литературоведением). Свойственные психологическому роману фабульные перипетии (встреча Мартемьянова и Сережи с Сарлом, выборы делегатов-удэге на повстанческий съезд) не просто удовлетворяют интерес читателя к развитию событий, но и объясняют психологические нюансы, внутренние переживания героев. Так, обоюдное волнение и радость при встрече Мартемьянова и Сарла, описанные в первой части, становятся понятными только из воспоминаний Сарла, а ещё больше - в дальнейшем,

из рассказа Мартемьянова, которому опять-таки предшествует волнующая встреча Мартемьянова и Масенды. Сюжет в романе развивается ретроспективно, и мы являемся свидетелями фабульно обусловленного «самораскрытия» героев. Бессонная ночь Сарла, проведенная в одиночестве на берегу реки, где когда-то жило его племя, его воспоминания понятны: ведь накануне Сарл встретил Мартемьянова. Что же касается Мартемьянова, то его воспоминания о том же самом эпизоде - когда его, раненого, спасли удэгейцы, могли возникнуть значительно позже, во время посещения селения, живо напомнившего подробности давно минувшего, и «подогревались» потребностью высказаться своему единственному собеседнику - Сергею Костенецкому.

Проследим возвращение повествования к тому фабульному звену, о котором говорилось раньше. Вначале дан крупным планом портрет главного героя - Сарла. Развитие его портретной характеристики также определяется психологией восприятия европейца. Вначале Сергей, испуганный неожиданной встречей, замечает недоверчивый взгляд длинных косых глаз и китайскую одежду. Одежда была знакома Сергею, и ему достаточно было мимолетного взгляда, чтобы отметить круглую шапочку с нитяной пуговицей на макушке, широкие шаровары из синей китайской дабы, что, обутые в китайские улы, с ремнями до колен.

Более подробное описание внешности незнакомца писатель дает несколько позже, когда Сережа смог подробно рассмотреть Сарла. Фадеев изображает не портрет удэгейца вообще, а именно индивидуальное, только этому человеку присущее выражение глаз, улыбку, печать твердого и самолюбивого характера.

В дальнейшем многие портретные черты героев становятся ведущими в воссоздании их образа. Длинные косые глаза Сарла, его улыбка, детская, ослепительная, мгновенно освещающая его скуластое бронзовое лицо, подергивание щеки - признак нервности натуры, несвойственной людям его племени, упоминаются автором неоднократно. Фадеев, однако, не ограничивается повторением первоначально данного портрета персонажа. Казалось, автор вместе со своим героем все разглядели в Сарле во время первой встречи с ним, но вот Сарл вновь появляется на страницах романа, и Фадеев рисует новый его портрет: «сложенные пополам косы, крепко зашнурованные, схваченные ниже затылка кожаной перемычкой и выпущенные вперед поверх ключиц, как два обрубка».

Портретная характеристика героев под пером Фадеева становится средством психологического анализа. «Текучесть» портрета удэгейца отражает смену его настроений, мыслей, чувств. Сарл по-детски улыбается, узнав Мартемьянова, его мужественное лицо осветилось ослепительной детской улыбкой ещё раз - при рассказе о годовалом сыне; но стоило ему заговорить о пренебрежительном отношении белых к азиатам, как «прежняя самолюбивая складка - только ещё опасней и тверже - обозначилась в углах его губ».

Таким образом, портрет героев передавал сложность и противоречивость их характера: «Несмотря на живость, даже нервозность, которая угадывалась в нем (Сарле- Л.Е.), по тому, как он теребил пальцами шнурки своей рубахи, и по тому, как нервно подергивалась изредка его щека, - он был, видно, сдержан и осторожен».

Большую роль в раскрытии внутреннего мира удэге играет жест. Узнав о появлении хунхузов, Сарл от волнения начал завязывать мешок, сам не замечая этого; жалея русского, ушедшего к хунхузам, он долго не мог успокоиться, говорил «тц-тц» и качал головой. И спустя некоторое время Сарл, вспомнив про русского, глубоко вздохнул. Волнение Сарла в разговоре с Мартемьяновым (шла речь о его самой заветной мечте) опять-таки передано рядом жестов: «- О-о, я понимаю!- воскликнул Сарл, дрогнув щекой, и схватился за пуговицу на рубахе тонкими подвижными пальцами(...). Он тряс головой и сильно жестикулировал, боясь, что Мартемьянов не поймет его - не поймет этого заветного дела его жизни...»

Великолепно раскрыты особенности мышления Сарла, за плечами которого целые поколения, прожившие свою жизнь в тесном единстве с природой, перенявшие у нее навыки «чтения» окружающего. Сарл, испугавшись сначала следа подковы, тут же сообразил, что если бы лошадь была близко,- кабаны не рискнули бы пройти этой дорогой. Фадеева покоряет совершенное знание Сарлом мира природы. Ход мыслей Сарла не превращается в нечто самодовлеющее, автор тотчас же возвращает нас к пластичному изображению героя, живущего в определенном пространстве и времени: *«Человек, изучающий следы, облегченно вздохнул и обтер рукавом лоб, вспотевший от напряжения.»*

Событие не грозило ни ему, ни его народу».

Психологический анализ Фадеева мастерски связывает бытовые сцены с «диалектикой души», а точнее сказать, обнажает эту связь. В отличие от простого бытописания, ведущего к «перенаселенности» произведения образами и картинами, художественное воссоздание психологии и быта в их единстве укрепляет образы, делает их более весомыми и типическими. Глубокое знание быта удэгейцев, проникновение в их психологию помогли автору обстоятельно осветить жизнь инонационального мира. Художественное открытие писателя во многом предопределило пути развития как русской, так и других советских литератур, открывая новые пути в изображении национального своеобразия характеров.

В отличие от тех, кто считает, что художественное наследие Фадеева исчерпывается двумя его законченными романами - «Разгромом» и «Молодой гвардией» (2; 243) - мы считаем роман «Последний из удэге» произведением, несущим в себе пусть исторически ограниченную, но искренне и художественно выраженную правду времени. Как справедливо писала Л.Киселева, самой разомкнутостью и незавершенностью своей «Последний из удэге» сохраняет, в конечном итоге, реальную и

органическую связь времен, смысл человеческой истории, как он являлся в разумной череде и смене одних эпох другими (15; 38).

Роман «Молодая гвардия». С конца 40-х - в 60-е г.г. в СССР не было произведения более популярного, чем роман А.Фадеева «Молодая гвардия» (1945). Он отвечал чувствам народа, только что пережившего трагедию войны и знавшего цену, заплаченную за Победу. Фадееву удалось романтическими художественными приемами воссоздать портрет поколения, чья юность пришлась на огненные годы. В этом ему несказанно помог не только жизненный опыт и чутье художника, сумевшего понять молодежь, но и живая память о собственной боевой юности, что обеспечило роману психологическую достоверность. Потрясение, которое испытал писатель, изучивший, насколько ему это было позволено, историю гибели краснодонского подполья, высекло искру подлинного искусства. И хотя ниспровергатели Фадеева по сей день ищут все новые и новые несоответствия художественной реальности частным историческим фактам (17а; 140 -142), от художественного произведения и не требуется фактографической точности.

К сожалению, в декабре 1947 г. появилась редакционная статья «Правды», где говорилось: «Из романа выпало самое главное, что характеризует жизнь, рост, работу комсомола, - это руководящая, воспитательная роль партии, партийной организации». Выступление «Правды» открыло серию «проработочных» статей и Фадеев приступил к переработке романа. В 1951 г. была создана вторая редакция, которую писатель дополнял и позже, неоправданно растягивая роман. «Семь глав автор написал заново, двадцать пять основательно переработал, в семь глав внес поправки и дополнения... Он подвергал редактуре решительно все: и собственно авторскую речь, и лирические отступления, и сцены непосредственного сюжетного действия» (13; 459). Голоса, раздавшиеся в защиту именно первого варианта романа (к его защитникам принадлежал К.Симонов), тонули в утверждениях «Все-таки второй» (Так называлась статья М.Чарного в «Литературной газете» от 12 января 1957г.).

Храня с 1946г., как реликвию, первое издание «Молодой гвардии», автор этих строк надеется на широкое его переиздание и изучение.

Фадеев положил начало бурному развитию художественно-документального жанра в советской литературе. Им были обоснованы некоторые его принципы. Как художник он понимал необходимость связать узами любви-дружбы Ульяну Громову и Олега Кошевого, но не мог этого сделать в виду определенную документальность романа. В то же время ему пришлось, выдерживая упреки родственников, пойти на некоторое укрупнение характеров. Он сокращал число «второстепенных персонажей», мучаясь даже малейшими несоответствиями трагическому и кровавому сюжету жизни.

Вопросы и задания:

1. Какие альтернативные подходы к роману «Разгром» намечены в литературной критике рубежа 80-х-90-х. Ваше отношение к ним.
2. Дайте современную интерпретацию образа Павла Мечика. Отметьте противоречия в авторской позиции.
3. Раскройте гуманистический пафос романов «Разгром», «Последний из удэге» и отношение их автора к событиям и героям гражданской войны.
4. Сопоставьте образ Всеволода Лангового с образами Алексея Турбина, Евгения Листницкого, Вадима Рощина в произведениях М.Булгакова, М.Шолохова, А.Толстого.
5. Что нового внес и предполагал внести автор «Последнего из удэге» в разработку проблемы «Интеллигенция и революция»?
6. Сопоставьте образы Масенды и Сарла. Какую роль в раскрытии инонационального характера аборигена играют речь персонажа, его портрет. Подчеркните характерное для реалистического повествования соответствие портретных деталей, ситуации, в которой появляются на страницах романа герои-удэге.
7. Сопоставьте (при наличии первого издания романа «Молодая гвардия» - М., 1946) две его редакции. В каком направлении шла переработка содержания автором?
8. Проследите экзистенциальные мотивы в творчестве А.Фадеева.
9. Прокомментируйте предсмертное письмо А.Фадеева.
10. Дайте критический анализ литературоведческих работ о Фадееве, прочитанных вами.

Лекция № 4

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ

(24.V.1905– 21.II.1984)

План:

1. «Донские рассказы»
 - а) «Продкомиссар»;
 - б) От «Родинки» к «Чужой крови».
2. «Тихий Дон». Историческая основа романа
 - а) оценка Гражданской войны с общечеловеческих позиций;
 - б) Григорий Мелехов как трагический характер;
 - в) особенности жанра и поэтики;
 - г) проблема авторства «Тихого Дона».
3. «Поднятая целина»:
 - а) отношение Шолохова к коллективизации;
 - б) к интерпретации образа Щукаря;
 - в) композиция и жанр.
4. «Судьба человека».

Наверное, нет в русской литературе XX в. другого писателя, чья популярность сравнилась бы с мировым признанием автора «Тихого Дона». О нем, Художнике с большой буквы, восторженно отзывались Р.Роллан и Э.Хемингуэй, Д.Линдсей и К.Причард. «Его дар художника, -

писал Мартти Ларни,- можно, собственно, определить как любовь к суетному и милому земному странствию человека, с его самосознанием и страстями, с его радостью и горем, чувственной любовью, честолюбием и гордостью. Его увлекает зрелище жизни во всей его мощи и полноте. Передавая самые потрясающие картины, его голос рассказчика не дрогнет. Он сохраняет удивительное равновесие, твердость и как бы беспристрастную объективность. Он принимает действительность без условий и оговорок. Человек у него - это человек, правда - всегда только правда. Именно в этом... объяснение огромной притягательной силы его произведений».

«Донские рассказы». В «Донских рассказах» М. Шолохова (к этому циклу мы относим все его рассказы 20-х годов, а не только одноименный сборник) нет откровенной поэтизации подвига, нет романтических красок, поэтических реквиемов, сопровождающих уходящую жизнь героев революции в романтических повестях Б.Иванова, Б.Лавренева. У Шолохова «безобразно просто» умирали люди, а его замечание о том, что ковыль («седой ковыль - любимый образ романтиков») - всего лишь «поганая белобрысая трава без всякого запаха» как будто развеяло все иллюзии, не оставляя места романтическому пересозданию действительности. Герои «Донских рассказов» не предаются возвышенным раздумьям, они говорят о своем - порой будничном и совсем непоэтичном. Такова жизнь, но именно такая она прекрасна для Шолохова; последний мог бы повторить слова Л.Толстого «Герой же моей повести..., который всегда был, есть и будет прекрасен - правда». Контрасты в его рассказах служат не эмоциональному раскрытию идеального начала, как у романтиков, а воссоздают реальные жизненные конфликты, через которые познается социальный разлом в среде донского казачества. Формой выражения социального у Шолохова часто становится внутрисемейный конфликт.

В «Донских рассказах» нет сомневающихся, рефлектирующих героев, нет героев, избирающих «третий путь» или позицию «над схваткой». Шолоховские сюжеты непосредственно посвящены фронту, который проходил почти через каждую семью независимо от ее действительных убеждений (у автора этих строк дядя служили: старший брат - у белых, младший - у красных, и за этим, кроме соответствия возраста объявленной мобилизации, больше ничего не стояло), а дальше вступала в силу логика борьбы, иногда не на жизнь, а на смерть. Показать объективным развитием действия кошмар братоубийственной борьбы - уже было проявлением гуманизма. Ведь тем, кому шолоховские рассказы кажутся излишне кровавыми и жестокими, кто обвиняет писателя а «разламывании каждой трещины» можно возразить: это предупреждение и в сегодняшней ситуации, когда страна поставлена на порог гражданской войны или безграничного произвола мафии.

Однако, и это замечают зарубежные шолоховеды, с середины 20-х годов и до сегодняшнего дня гуманистическое содержание этих

произведений недооценивается. В наши дни самым массовым изданием, приобщающим читателя к «Донским рассказам» является очерк Виктора Чалмаева в книге для учащихся. Соглашаясь с некоторыми его оценками, прежде всего с тем, что у раннего Шолохова схематично «деление людей на друзей и врагов», что «цветок-то (с лазоревым цветком сравнил «Донские рассказы» Серафимович - Л.Е.) вырос на крови... и сострадание автора как будто сковано жесткой присягой» (37; 191), далее испытываешь удивление: «присяга» оказывается присягой на судейскую жестокость. Даже признавая острое шолоховское чувство природы, степи, не желающей разделять людских безумств» (а ведь это важнейший момент в определении авторской позиции - Л.Е.), Чалмаев считает Шолохова учеником «комсомольских поэтов» и подстрекателем новых очагов кровопролития: «С каким-то азартом юности, со свирепой резвостью, провоцирующей революционную нетерпеливость, Шолохов раздувает угольки гаснущего костра» (37; 195). И автор и его герои обвиняются в столкновении «врагов», в том, что они не ищут «пути мимо огня, мимо крови» и даже в том, что «осознания Ленина, увы, нет в комсомольцах-продотрядниках Шолохова», что Шолохов не услышал призыва Ленина к НЭПу. Противопоставляя «Донские рассказы» «Тихому Дону», Чалмаев посчитал единственным из заслуживающих внимания и положительной оценки «Шибалково семя» (герой умоляет спасти жизнь его ребенку после собственноручного расстрела матери, оказавшейся белой разведчицей). Между тем даже «площадь» порой повторяющихся рассуждений самого критика позволяла этот анализ значительно расширить.

Как обвинение автору «Донских рассказов» предъявлены «психоз ненависти», «романтика расстрелов», нравственная «глухота», возведение в культ насилия, идеализация методов насилия «во имя высшей правды». Но так ли это? Даже если согласиться с тем, что Шолохов осуждает насилие только со стороны «врага» (а не надо думать, что был только красный террор), это осуждение перерастает в общечеловеческое осуждение отце-сыно-братоубийства. Нстойчивое варьирование мотива убийства единокровного, ответного возмездия не может быть объяснено только желанием показать распад казачьего уклада - для этого было бы достаточно одного примера. Чем же объяснить пристрастие Шолохова к такой сюжетной коллизии. Очевидно, желанием писателя исходить из нормы человеческих отношений, которые в условиях патриархального казачьего (в конечном счете крестьянского быта) ярче всего проявлялась там, где была скреплена узами крови, родственными отношениями. Драматизм рассказа Шолохова как раз и заключается в том, что они с величайшей глубиной раскрыли противоречия между реальностью и идеалом человеческих отношений.

Обратимся к рассказу «Коловерть». С точки зрения «врага» Михаил Крамсков тоже мог показаться героем, но писатель дает ему иную характеристику: Крамсков - не человек. К этой мысли автор подводит всем ходом повествования, показывая отчужденность героя от семьи: «От

материнской кофтенки рваной навозом воняет. Отодвинулся слегка, как варом в лицо матери плеснул.

- *Неудобно на улице, мамаша...*»

Отец стесняется его как чужого, с братом Игнатом «пальцы сошлись в холодном и неприязненном пожатии», «помолчали нудно». С самого начала Михаил осознается как сила чужая и враждебная дружной, работающей семье. «Чужие мы ему, и земля чужая»,- говорит о Михаиле отец. Самодовольна его похвальба перед матерью: «...Произвели в сотники за то, что большевизм в корне пресекаю»; поражает его грубость по отношению к племяннику: «...Щенка возьмите от стола, а то ему, коммунячье выродку, голову оторву». Глубоко символично то, что сразу после картины безысходного горя матери, узнавшей в утопленнике младшего сына: «Космами седыми мотая, на четвереньках в воду сползла, голову черную охватила, мычала:

- *Гриша!.. Сынок*», -

сразу же дается выписка из приказа о производстве Михаила в подьесаулы «за самоотверженную работу по искоренению большевизма». Крамсков отклоняет предоставленную ему право ходатайствовать о помиловании родных, идет на подлость, подсказывая ход предательского убийства. Авторская оценка раскрывается в эпизоде последнего появления Крамского на страницах рассказа:

«Офицер с погонями подьесаула, в папахе каракулевой, высокий, узенький, сказал тихо, вполголоса, самогонным перегаром дыша:

- *Далеко не водить!.. За хутор, в хворост!..*

У офицера уже нет имени, только по знакомой портретной - «в папахе каракулевой, высокий узенький» - угадываем мы потерявшего человеческий облик Михаила Крамского. Эта сцена завершается описанием щенившейся волчицы, откликнувшейся воем на короткий стонущий крик»,- и она ставит Крамскова ниже зверя.

Сказанное убеждает, что в данном рассказе нет «культы насилия».

То же можно сказать и о рассказе «Семейный человек», которому давалась различная оценка. И.Лежнев считал, что писатель оправдывал Микишару, застрелившего двух сыновей, служивших у красных, ради возможности сохранить себе жизнь, чтобы вырастить остальных семерых детей. Л.Якименко в трактовке этого образа усматривал противоречивость Шолохова. А.Журавлева полагала, что художник осудил Микишару, прикрывавшую собственную трусость, безволие и желание получить льготы, лицемерной ссылкой на заботу об остальных детях. Достаточно обратиться к нравственно-эстетическим оценкам писателя, чтоб отпало основание для разногласий. Первое, на что обращает внимание рассказчик - «тяжелый, стоячий взгляд» Микишары, из-под напухших век косые глаза глядели «жестко и нераскаянно». Определенная эстетическая оценка рождается из сопоставления искреннего порыва благодарности к отцу у Ивана, имевшего все основания быть любимым сыном, и лицемерного холодного расчета Микишары, не просто застрелившего сына, но и

обманувшего его. А чего стоит фраза: «Снял я с него шинель и ботинки...» Глубочайшим лицемерием кажется после этого заявление Микишары: «Я за детей за этих сколько горя перенес, седой волос всего обметал». Конечно, Микишара - не Крамсков, и наказание Шолохов ему назначает символическое - отчужденность от семьи, которую предал Микишара: «Гребостно с вами, батя, за одним столом исть», - говорит ему дочь. Эстетическую определенность несет и речевая самохарактеристика Микишары: «... Восьмерых голопузых нажеребила, а на девятом скопытилась». Даже в названии рассказа звучит несомненный сарказм.

Таким образом, показывая, что охватившая Дон классовая борьба разрушает семейные устои, Шолохов изображает реальность как противоречащую норме человеческих отношений, и разрешает это противоречие между идеальным и реальным абсолютным отрицанием последнего. Но оно может «сниматься» и оправдывающими героя обстоятельствами. Именно при рассмотрении этих ситуаций необходимо упрекнуть автора «Донских рассказов». Он, следуя ленинизму, разделял роковое заблуждение тех лет о классовом характере морали, когда нравственным объявлялось все то, что служило интересам революции: кровь на руках белого - это плохо, на руках красного - если и не хорошо, то, во всяком случае, нормально. В рассказах «Коловерть», «Червоточина», «Семейный человек», «Бахчевник» одному и тому же физическому действию - убийству самого близкого по крови человека - дано контрастное нравственно-эстетическое осмысление. Вечная антиномия - добро / зло - обретает жесткую социально-классовую детерминированность: красные / белые. В сценах отцеубийства, сыноубийства, братоубийства, любых других кровавых сюжетах четко обозначено либо оправдание крови, либо ее объяснение звериной аморальностью белого казачества. Преодолеет это Шолохов не только в «Тихом Доне», но, как мы увидим ниже, и в «Поднятой целине».

Наиболее уязвимым с точки зрения общечеловеческой морали нам представляется «Бахчевник». Кровавый финал, противоречащий норме человеческих отношений, объясняется автором как единственный выход из создавшегося положения. В необходимости Митькиного поступка читатель убежден как всем ходом предшествующего повествования, так и ситуацией, непосредственно предвещающей финал: Анисим Петрович такой же потенциальный убийца, как и сыновья. Но дело здесь не только в самой логике действия, а и в немногословных, скупых, и, тем не менее, очень весомых авторских эмоциональных оценках. Они в необычайной теплоте и человечности заключительного описания рассказа, в описании любовных отношений между братьями, уходящими от преследования (характерно, что в этом описании нет ни одной антиэстетической детали, ни одного грубого или даже просторечного слова), наконец в такой завершающей поэтической детали, как румяная каемка рассвета. Содеянное не вызывает ни у героев, ни у автора хотя бы смутного чувства вины, не говоря уж о муках совести.

Так что же, согласиться с Чалмаевым, определяющим шолоховскую позицию в «Донских рассказах» «как совесть молчащую, благославляющую это кровопролитие»? В применении к «Бахчевнику», очевидно, - да, но надо исследовать авторскую концепцию во всей ее полноте и противоречивости. «Внимание к лучшим сторонам человеческой натуры в момент жестокой братоубийственной схватки» придают гуманистическое звучание таким рассказам, как «Жеребенок», «Шибалково семя».

Истолкование финала в «Бахчевнике» - «розовой каемки рассвета», очевидно, тоже не может быть однозначной, ибо «и судьба отдельного человека, и междуусобная братоубийственная война внутри народа, и темные стороны самой человеческой природы не в силах даже поколебать главную, все обнимающую и все покоряющую мысль писателя о всепобеждающем начале жизни, о ее торжестве, о ее связи с «природным космосом». «Отдельная человеческая личность растворяется в общем народном бытии, которое, как твердь земная, всегда видно и просвечивается у Шолохова, вызывая у читателя вздох облегчения в самых трагических обстоятельствах». Кроме того, не надо думать, что кровавая развязка социально-семейного конфликта остаётся единственной характеристикой казачьей семьи. В «Коловерти» отношения Пахомыча, Игната и Гриши Крамсковых раскрыты как истинно человеческие. В «Путидороженьке» (автор назвал ее повестью) отношения между отцом и сыном также мыслятся как норма, раскрываются поэтический мир трудовой семьи, сдержанная ласковость обращения друг с другом, едва угадываемая забота. Особенно полно раскрыто духовное родство Фомы Кремнева с сыном Петькой в сцене свидания в тюрьме: «Рванулся Петька вперед, на полу нащупал босой ногой войлок, присел и молча охватил руками перевязанную отцову голову». И отец, «захлебываясь, сыплет бодрящим смешком», и Петька «с щекочущей радостью вглядывается в опухшее от побоев землисто-черное лицо». Лейтмотив повести - образ путидороженьки, дороги человечности, с которой не сошли отец и сын Кремневы.

«Продкомиссар». Рассказ М.Шолохова «Продкомиссар» долгие годы оценивался с позиций классовости морали: хотя комиссар Бодягин убивает отца, саботирующего продразверстку, но это человек гуманный, заплативший своей жизнью за спасение нищего мальчишки. Сюжет рассказа делает его удобным объектом для современной нигилистической критики и обвинений в антигуманизме, А шолоховская автоинтерпретация рассказа в письме к М.Колосову - тем более, ибо она действительно чудовищна: «Я хотел им (рассказом) показать, что человек, во имя революции убивший отца и считающийся «зверем» (конечно в глазах слюнявой интеллигенции), умер через то, что спас ребенка. Ребенок-то, мальчишка ускакал. Вот, что я хотел показать... Рассказ определенно стреляет в цель».

Сейчас трудно сказать, чем было продиктовано это письмо. Может быть, искренним недоумением писателя, подобного тому, какое высказывал А.Платонов в письме к Горькому, заверяя его в социалистической тенденции «Чевенгура». А возможно и желанием спасти рассказ и защититься от обвинений М.Колосова, которые, как можно понять, носили вовсе не безобидный в те годы характер. Судя по заключительной фразе шолоховского письма («Я горячо протестую против твоего выражения «ни нашим, ни вашим»») Колосов обвинял Шолохова в объективизме, в сочувствии к «кулачеству». В этих условиях естественной была реакция М.Шолохова: «Ты не понял сущности рассказа». Но сейчас то надо отдать должное М.Колосову: он рассказ понял, понял его отличие от ортодоксальной революционной пролетарской прозы, гуманистическую, а не классово ограниченную позицию его автора.

Прежде всего особенность авторской позиции Шолохова проявляется в его изображении продрозверстки. Не выражая особых симпатий к озлобленному старику-Бодягину, готовому на убийство собственного сына, Шолохов раскрыл трагедию хлебопашца. Приводя слова, «Меня за мое ж добро расстрелять надо, за то, что в свой амбар не пуцаю, - я есть контра, а кто по чужим закромам шарит, энтот при законе? Грабьте, ваша сила»,

Образ донского казака, труженика и собственника, с его сложным, противоречивым отношением к революции станет художественным открытием Шолохова и будет разрабатываться им в дальнейшем, являя глубинную стихию народной жизни на крутых исторических переломах.

Неординарность авторской позиции сказалась и в образе Бодягина-младшего. В изображении красного командира, коммуниста Шолохов бывал неординарен, начиная с первого своего рассказа «Родинка», где восемнадцатилетний Николка горько размышляет: «Опять кровь, а я уже уморился так жить... Опостылело все». Уже здесь намечено явное несоответствие утвердившемуся «канону». И в рассказе «Продкомиссар» уже с первой фразы ясно, что отношение Шолохова к изображаемому вовсе не так однозначно, как это трактовала критика. Несобственно-авторская речь, отражающая взаимодействие автора и героя, убеждает, что Бодягину явно чужд областной продовольственный комиссар с его приказом: «Месяц сроку... злостно укрывающих расстреливать!» И автору, и герою явно антипатичен облик вершителя человеческих судеб: «Говорил, торопясь и дергая ехидными, выбритыми досиня губами... Ладонью чиркнул по острому щетинистому кадыку и зубы стиснул жестоко». По его воле круто меняется жизнь Бодягина - «энергичного предприимчивого работника», ставшего теперь окружным продкомиссаром.

Целенаправленное отношение автора к изображаемому проявляется через расположение эпизодов, их внутреннюю связь. Приезд Бодягина в родную станицу рождает противоречивые в сути своей переживания. Бодягин вспоминает свой юношеский бунт против жестокости отца, ударившего работника, изгнание из отчего дома. Казалось бы, ничто не

связывает Бодягина с избой, где и мать (вероятно, с горя от разлуки с единственным сыном) умерла. Но... «глянул Бодягин на руины в отцовском палисаднике, на жестяного петуха, раскрылестившегося на крыше в безголосом крике, почувствовал, как что-то уперлось в горле и перехватило дыхание».

Немаловажно заметить, что судьба старика-Бодягина от продкомиссара не зависела: отец был арестован до его приезда за агитацию против продразверстки, за избивание двух красноармейцев - причина уважительная в глазах «красного» Бодягина. Суд вершит не он, а председатель выездной сессии ревтрибунала. И вновь авторский голос сливаясь с голосом героя, отделяет последнего от бездумных проводников красного террора. Чего стоит описание роковой команды: *«Председатель трибунала, бывший бондарь, с приземистой сцены народного дома бросил, будто новый звонкий обруч на кадушку набил:*

- Расстрелять!..»

Как справедливо сказано, «необходимо обратить внимание на то, с какой легкостью «бывшие бондари» распоряжались судьбами людей».

Бездушность председателя контрастна поведению Бодягина, чья попытка пробиться к душе отца не удалась: «горячее» было блеснувшее в глазах старика при виде сына, потухло навсегда. Трагизм и ужас гражданской войны спрессован в их коротком разговоре. Обреченный на казнь старик - вовсе не невинная жертва и весьма реальна его угроза сыну: «Не умру, сохранит мать божья, своими руками из тебя душу выну».

Более человечным и страдающим выглядит Бодягин, который не может оторвать глаз от морщинистой загорелой шеи отца. Внутреннюю бурю чувств выдают придушенно сказанные обращенные к отцу последние слова. Пронзительная нота шолоховского описания, завершающего сцену казни, создает подтекст, раскрывающий тяжесть и длительность переживания продкомиссара: «...И долго ещё кивала крашенная дуга, маяча поверх голубой пелены осевшего снега». За ним стоит обращенный внутрь, как бы остановившийся взгляд героя.

Сюжетно-композиционная структура по воле автора выявляет трагическую вину героя и ее не менее трагическое искупление. Катарсис - в добровольно избранной смерти. И дело не только в желании писателя показать действительно доброе сердце Бодягина, спасающего от верной гибели мальчонку, но и в том, что сам он уже не борется за собственную жизнь, придавленный страшным грузом отцеубийства, хотя и не буквального. Это передано какой-то отрешенностью героя от происходящего (его голос уже не сливается с авторским), упоминанием о его «окостенелых пальцах», о том, что он **«долго садится на взноровившую лошадь»**. (Атрофия воли к жизни у Бодягина подчеркивается по контрасту с поведением его напарника Тесленко). Велик грех отцеубийства, но непомерно страшно и искупление:

«У Бодягина по голой груди безбоязненно прыгали чубатые степные птички; из распоротого живота и порожних глазных впадин не торопясь поклевывали черноусый ячмень».

Шолоховская боль и ужас перед страшной жестокостью мира превалирует в этом рассказе. Это подчеркнуто и выбором героя, обыкновенного и доброго человека, которого нельзя поставить в один ряд с другими отцеубийцами: ни со Срубовым из «Щепки» В.Я.Зазубрина - профессиональным чекистом, превращенным в орудие террора, что оказалось за пределами его психических возможностей; ни с героем новеллы «Письмо» в «Конармии» И.Бабеля Курдюковым - апофеозом тупой животной жестокости. С точки зрения Бабеля, и Тимофей Курдюков с его «бесцветными и бессмысленными глазами» и его сыновья - «чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые» - одинаково примитивны. Такая концовка рассказа, посвященная человеческой драме, разумеется, не случайна, а является активным выражением авторского отношения к героям и событиям, которое известный американский славист Э.Симмонс определил как до невероятности жестокую, но в то же время многозначительную беспристрастность.

Шолоховское отношение к изображаемому - иное, оно исполнено человеческого сочувствия. Нам кажутся плодотворными подходы тех литературоведов, которые всю социальную остроту шолоховских конфликтов (в основном в «Тихом Доне») соотносят с философским, идущим от Гегеля, пониманием катарсиса. В определенной мере это можно отнести и «Продкомиссару». «Подлинное же сострадание,- читаем у Гегеля,- напротив, есть сопереживание нравственной оправданности страдающего со всем тем положительным и субстанциональным, что должно быть заключено в нем. Такой вид сострадания не могут внушить нам негодяи и подлецы. Если поэтому трагический характер, внушавший нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызвать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным и значительным... Поэтому над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство примирения...»

Бодягин как комиссар смирился с расстрелом отца, но муки совести и последующий его поступок устраняют, говоря словами Гегеля, ложную односторонность борющейся индивидуальности, положительное же содержание ее устремлений предстает как нечто «подлежащее сохранению» в его утвердительном и целостном опосредствовании. Нравственное оправдание Бодягина последующими за расстрелом поступками и рождает ощущение катарсиса.

От «Родинки» к «Чужой крови». Гуманизм Шолохова проявился не только в отступлении от «канона» героя-комиссара, но и в положительной трактовке героя из другого лагеря, пусть даже не активно действующего. Такая неординарность Шолохова-художника проявилась в рассказе «Чужая кровь» - он завершает цикл и своеобразно перекликается с первым

- «Родинкой». По сравнению с последующими рассказами молодого Шолохова в «Родинке» идеальное начало подано с несвойственным Шолохову «нажимом», что сказалось и в характеристике Николки, и в резком композиционном противопоставлении его образа бандиту-атаману.

Собственно, заключительный рассказ высветил и в «Родинке» то, что ранее, может быть, не замечалось - трагизм судьбы и искренность горя белого казака, потерявшего сына, больше того - убившего его (не узнал) собственной рукой. И хотя ранее в критике подчеркивались лишь шолоховские слова «зачерствела душа у него» в том смысле, что не осталось в нем ничего человеческого, что он уподоблен автором зверю: «из бурелома на бугор выскочил волк», сейчас «Родинка» воспринимается иначе. И пусть есть в ней сцена на мельнице, привычно раскрывающая изуверство белых, нельзя не увидеть в ней и трагедию человека, «недовольного советской властью» (чем было недовольно казачество, сейчас хорошо известно):

«Семь лет не видал атаман родных куреней. Плен германский, потом Врангель, в солнце расплавленный Константинополь, лагерь в колючей проволоке, турецкая фелюга со смолистым соленым крылом, камыши кубанские... и - банда.

Вот она, атаманова жизнь, коли назад через плечо оглянуться. Зачерствела душа у него, как летом в жарынь черствеют следы раздвоенных бычачьих копыт возле музги степной. Боль чудная и непонятная точит изнутри, тошнотой наливает мускулы, и чувствует атаман: не забыть ее и не залить лихоманку никаким самогоном. А пьет - дня трезвым не бывает потому, что пахуче и сладко цветет жито в степях донских...»

В финальной сцене рассказа нельзя не прочувствовать и силу, искренность отцовского горя. Достаточно было атаману узнать в убитом сына, как меняется не только поведение героя, но и тональность повествования: до этого - «дернул, злобно выругавшись, с чулком сорвал сапог...», но: «...Медленно, словно боясь разбудить, вверх лицом повернул холодеющую голову, руки измазал в крови, выползавшей изо рта широким валом, всмотрелся и только тогда плечи угловатые обнял неловко и сказал глухо:

- Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...

Чернея, крикнул:

- Да скажи же хоть слово! Как же это, а?

Упал, заглядывая в меркнущие глаза; веки, кровью залитые, приподымая, тряс безвольное, податливое тело...

К груди прижимая, поцеловал атаман стынувшие руки сына и, стиснув зубами запотевшую сталь маузера, выстрелил себе в рот...»

Отступление от нормы человеческих отношений, от родовой сущности человека наказаны самим отступником. Поэтому нельзя полностью согласиться со старыми трактовками «Донских рассказов»: враги революции отчуждены от добра, справедливости, от народа (а они

тоже народ - Л.Е.) и гуманистического движения истории (4; 130). В рассказе «Родинка» трагедия раскрывается не в социально-классовом плане, а в общечеловеческом, она во многом случайна: отец не знает, что гонится за сыном. Советская критика видела в таком художественном решении «абстрактный гуманизм» - несостоятельность этого понятия в наши дни очевидна, - но, в данном случае, извиняла начинающего писателя, сосредоточивая свое внимание на рассказах с ярко выраженными социально-классовыми конфликтами.

Однако заявленное в первом рассказе отозвалось в «Чужой крови»: белоказак, потеряв сына, может не только глубоко страдать, но и принять в свое сердце как родного чужого человека, да ещё из стана врага. Советская критика трактовала это как победу коммунистической идеологии: «Гаврила принимает его (коммуниста Николая Косых) «веру» и порядок жизни, им защищаемый». Считалось, что подлинная человечность возможна только на путях приобщения к «революционной правде века». Однако в рассказе об этом нет ни слова. Автор рассматривает происходящее с общечеловеческих позиций.

Итак, Гаврила предстает в «Чужой крови» как убежденный противник новой власти, что по канону давало прямую возможность сделать его изувером и убийцей. Но Шолохов начинает рассказ с картины тоскливых дум старика, лишаящих его сна и силы. «Каждую ночь после первых кочетов просыпается дед, сидит, курит, кашляет, с хрипом отрывая от легких мокроту, а в промежутках между приступами удушья думки идут в голове привычной, хоженной стежкой. Об одном думает дед - о сыне, пропавшем в войну без вести». Именно в этом рассказе воссоздал Шолохов романтику былой казачьей жизни, хотя провожают казака «на фронт против красных». Эти страницы опровергают трактовку «Донских рассказов» Р.Медведевым как произведений не о казачестве, а о «комсомольцах, красноармейцах и продотрядниках», а также их трактовку В.Чалмаевым как «антиказачьих». Голос Гаврилы сливается с голосом автора-повествователя, сочувственно описавшего сборы казака на войну: две пары быков отвел Гаврила на рынок, на выручку купил коня строевого: «Не конь - буря степная, летучая. Достал из сундука седло и уздечку дедовскую с серебряным набором». На проводах сказал: «Служи, как отец твой служил, войско казацкое и тихий Дон не страми!» Строки старинной казачьей песни предваряют проникновенное описание отъезда Петра из родного дома: «Шашку поправил и с седла перегнувшись, горсть земли с родимого база взял. Где-то теперь лежит он, и чья земля на чужбинке греет ему грудь?»

Авторское сострадание отцовскому горю подчеркнуто повтором уже приведенных выше слов: «...Думки идут в голове знакомой, хоженной стежкой». Только после того, как старик стал близким читателю, когда сформировалась нравственная оценка происходящего в рассказе, Шолохов раскрывает социальную позицию героя: «Проводил сына, а через месяц пришли красные. Вторглись в исконный казачий быт врагами, жизнь

дедову, обычную, вывернули наизнанку, как порожний карман. Был Петро по ту сторону фронта, возле Донца усердием в боях заслуживал урядницкие погоны, а в станице дед Гаврила на москалей на красных вынашивал, кохал, нянчил - как Петра, белоголового сынишку, когда-то - ненависть стариковскую глухую.

Назло им носил шаровары с лампасами, с красной казачьей волей, черными нитками простроченной вдоль суконных с напуском шаровар. Чекмень надевал с гвардейским оранжевым позументом, со следами ношенных когда-то вахмистерских погон. Вешал на грудь медали и кресты, полученные за то, что служил монарху верой и правдой; шел по воскресеньям в церковь, распахнув полы полушубка, чтоб все видели...»

Объективно показал Шолохов, почему рушится богатое когда-то казацкое подворье: «Пропал сын - некому стало наживать (...) руки падали в работе». Но не только горе тому виной, а тяжкий каток войны: «Лошадей брали перед уходом казаки, остатки добирали красные... Прахом дымилось все нажитое десятками лет», но все это лишь штрихи, фон для главного - безмерного горя родителей, тщетно ждавших возвращения сына: «Сшили полушубок на Петров рост и положили в сундук. Сапоги расхожие - скотину убирать - ему сготовили... Кажется, будто выйдет сейчас Петр из горницы, улыбнется, спросит: «Ну как, батя, холодно на базу?» Здесь и галлюцинации старухи-матери, укачивающей, как ребенка, папаху сына, и крик отца, не пожелавшего верить словам очевидца петровой смерти:

« - А ежели я не хочу этому верить?! - багровея, захрипел Гаврила. Глаза его налились кровью и слезами. Разодрав у ворота рубаху, он голой волосатой грудью шел на оробевшего Прохора, стонал, запрокидывая потную голову: - Одного сына убить?! Кормильца?! Петьку мово?! Брешишь, сукин сын!.. Слышишь ты?! Брешишь! Не верю!..

А ночью, накинув полушубок, вышел во двор, поскрипывая по снегу валенками, прошел на гумно и стал у скирда.

Из степи дул ветер, поросил снегом; темень, черная и строгая, громоздилась в голых вишневых кустах.

- Сынок!- позвал Гаврила вполголоса. Подождал немного и, не двигаясь, не поворачивая головы, снова позвал: - Петро!.. Сыночек!..

Потом лег плашмя на притоптанный возле скирда снег и тяжело закрыл глаза».

В проникновенной доверительности и воздейственности этих строк, несомненно, угадывается будущий автор «Тихого Дона».

Чувства деда Гаврилы в начале рассказа - это всепоглощающая ненависть к красным, отнявшим у него сына: «Была обида горькая, как полынь в цвету... Обида росла в душе, лопушилась, со злобой родниться начала». На эти чувства наслаиваются другие: испуг, смешанный с отвращением при виде дикой расправы с продотрядниками. И глядя на убитых, «уже не ощутил Гаврила в дрогнувшем от ужаса сердце той злобы, что гнездилась там с утра... Нагнулся Гаврила над белокурым, вглядываясь в почерневшее лицо, и дрогнул от жалости: лежал перед ним мальчишка

лет девятнадцати, а не сердитый, с колючими глазами продкомиссар». И вот уже долгими ночами пристально вглядывается Гаврила в черты незнакомого лица, вслушивается в бессвязные бредовые слова: «Слезы закипали у Гаврилы в груди. В такие минуты жалость приходила непрошенная», поэтому отвечает он твердо на просьбу командира побережья Николая. Шолохов не дает повода упрекнуть Гаврилу в забвении памяти Петра. Картины искреннего и отчаянного отцовского горя, занимающие первую половину рассказа, как раз подчеркивают всю значительность совершающегося душевного перелома: «... С ужасом чувствовал Гаврила, что кровно привязывается к новому Петру, а образ первого, родного, меркнет, тускнеет, как отблеск заходящего солнца на слюдовом оконце хаты. Силится вернуть прежнюю тоску и боль, но прежнее уходило все дальше, и ощущал от этого Гаврила стыд и неловкость...»

Но это чувство растворялось в беспокойно ищущем взгляде старика, во вновь обретенных отцовских заботах. Поэтому так остро воспринимает он слово «отец»: «...Густо побагровел, закашлялся, и, скрывая смущенную радость, пробормотал...» Писатель не скрывает трудностей восхождения Гаврилы на вершину человечности. Трудно было старику спрашивать молодого командира о его партийности, страшным было сознание, что не станет Николай своим: « Гаврила с деланной веселостью подмигнул, но дрогнувшие губы покривились жалкой улыбкой».

Шолохов далек от сентиментального умиляющего финала. «Петро упорно глядел под ноги в выщербленный пол... сухо выстукивал по лавке... обдумывал ответ». Да ведь и раньше автор не склонен был выдавать установившиеся родственные отношения за решение проблемы: «...Баюкала ли, житье ли привольное сулила... не знаю»,- говорит автор о «радостной замурлыкавшей» материнской прялке, когда старуха узнает о согласии Петра пожить у них. В этом «не знаю» (редкий случай авторского вмешательства у Шолохова) недвусмысленный намек на непредсказуемую сложность жизни.

Почему Шолохов кончает рассказ картиной расставания стариков с обретенным сыном? Можно ли объяснить это только желанием писателя не давать легкого разрешения конфликтов, ибо жизнь сложна и сурова? Да, и это, несомненно, играло роль. Но такая концовка необходима ещё и потому, что сильнее подчеркивает высокую человечность, возвышенный строй чувств Гаврилы, ибо его любовь к Петру уже полностью освобождена от естественных, но в какой-то мере эгоистических расчетов и желаний. И дело не только в том, что Гаврила оказался способным усыновить чужого парня (представим себе, что на месте Николая оказался человек других убеждений), а в том, что он сердцем принял человека иного мира, и это новое чувство вытеснило старую ненависть. Узнав о том, что рухнули его мечты («Лишь бы уважал нашу старость да перед смертью в куске не отказывал»), Гаврила невольно чувствовал «нарастающую злобу к письму, изломавшему привычный покой». Но он сумел понять, и в этой

внутренней душевной борьбе победил Человек, и кто знает, какое из испытаний, выпавших на долю Гаврилы, было значительнее.

Подлинная душевная драма героя раскрывается в скупых, редких деталях: «Гаврила всю дорогу говорил без умолку, пытался улыбаться». За незначительностью разговора угадывается напряженность чувств. И вот финал: рыдает в груди старика невыплаканное слово «не вернется», и скорбным аккордом завершает эту высокую драму человеческого духа тревожный образ ветра, заносящего следы Петра взвихренной, белесой дымчатой пылью.

Так от первого рассказа «Родинка» и до последнего, рассмотренного нами, - «Чужая кровь» - Шолохов, разрабатывая, казалось бы, одну и ту же «семейную» коллизию, трактует художественную реальность в ее самых различных отношениях к идеалу и своими эстетическими критериями раскрывает перед читателем многообразие человеческих связей и отношений в исторически конкретную эпоху, приобщает его в «Чужой крови» к подлинному гуманизму.

В «Чужой крови» отцовское чувство получает несколько иную эстетическую оценку, чем положительные явления жизни в других рассказах. Художественная реальность оказалась выше «нормы», и это позволило писателю открыть безграничные возможности человеческого духа, открыть возвышенное в том самом казаке, которого иные были склонны считать примитивным и неспособным на человеческие чувства. В этом рассказе, изумительно показавшем переживания старика-отца, впервые сделана попытка раскрыть «диалектику души», то, чем потом будет так силен зрелый Шолохов.

Поскольку реальность, изображенная в рассказе «Чужая кровь», осмыслена Шолоховым как идеальная, как возвышенная, а не просто норма человеческих отношений, это произведение и в художественном плане отличается от предыдущих. В нем, особенно во второй части, почти нет натуралистических подробностей, антиэстетических подробностей, грубого просторечья. Жизнь Гаврилы изображена эстетически преображенной, подчиненной тому глубочайшему душевному перелому, который происходит в нем. Рассказ «Чужая кровь» раскрыл глубочайшие возможности воплощения идеального реалистическими средствами.

Интересно, что задачи современной интерпретации шолоховского наследия 20-х годов позволяют обратиться не только к социально-психологическим, этическим ее аспектам, но и... фрейдистским. Норвежским литературоведом Г. Хьетсо был введен в научный оборот малоизвестный рассказ Шолохова «Ветер», который после публикации на страницах газеты «Молодой ленинец» от 4 июня 1927г. ни разу не переиздавался. Застигнутый непогодой учитель Головин со смесью жалости и отвращения смотрит на хозяина хаты - туловище без ног: «Куценькие вершковыи култышки шевелились, резво двигались».

Интерпретируя текст рассказа, а его основное содержание составляет исповедь Турилина, Г.Хьетсо пишет: «Кажется странным, что рассказ не

включен ни в одно собрание сочинений писателя. Возникает даже подозрение, что в этом решении сыграли роль какие-то нелитературные соображения (...). Главной темой в «Ветре» является патологическая жестокость, вызванная чувством унижения и жалости к самому себе... Хотя эту тему вряд ли следует считать особенно распространенной в советской литературе, но она иногда встречается... Вообще представление о человеке как о слепой игрушке, часто находящейся во власти стихийных непонятных сил, необъяснимых инстинктов пола (объектом посягательства Турилина оказалась его сестра - Л.Е.) было характерной чертой в советской прозе тех лет... Но если другие писатели того времени передавали бы этот рассказ нейтрально, и даже сочувственно, то у Шолохова намечается явно осуждающее отношение к Турилину...».

Норвежский исследователь подчеркнул, что в рассказе «Ветер» никак не проявился классовый подход: в эстетической оценке героя сыграли свою роль «чисто моральные причины». Это замечание подтверждает правомерность нашей трактовки «Донских рассказов» М.Шолохова, которые не сводимы, как это часто делается, только к мотиву классовой борьбы.

«Тихий Дон». Историческая основа романа. Приступив в 1925г. к работе над романом «Донщина» - о революционных событиях на Дону, Шолохов, подобно автору «Войны и мира, скоро понял, что истоки событий и характеров надо искать гораздо раньше: «Что это за казаки? Что за Область Войска Донского? Не выглядит она для читателей некоей terra incognita?» Действие «Тихого Дона» разворачивается в широких хронологических рамках: с мая 1912 по март 1922 г.г. Первая мировая война, забросившая казаков за тридевять земель от родного хутора, революционная ситуация в России, отозвавшаяся и в повседневной жизни хуторян, Февраль, а затем и Октябрь 1917, гражданская война, принявшая на юге особенно жестокие формы - таков общероссийский фон действия, основные события которого связаны с Доном.

Человек и история - одна из центральных проблем романа-эпопеи, и избранный автором жанр обязывал писателя к глубокому и всестороннему отражению эпохи не только в картинах, но и в документах, органично включенных в развитие сюжета. Общеизвестна, например, документальная основа шолоховского рассказа о гибели Подтелкова и Кривошлыкова. Писатель изучил (имел в своей библиотеке) воспоминания участников гражданской войны - и красных, и белых - в том числе мемуары Деникина, Краснова, журнал «Донская летопись», на страницах которого объективно анализировались причины Вёшенского восстания, газетные репортажи, очерки, воззвания. События Первой мировой и Гражданской войн были живы и в людской памяти. Подлинность и достоверность изображаемого - характерная черта прославленного романа, и не случайно ему посвящены книги историка С.Н.Семанова «Тихий Дон»: Литература и история» (М., 1975, 1977). и «В мире «Тихого Дона» (М., 1987). Исследователь говорит об общей временной сетке, которая покрывает всю ткань романа, позволяя

соотнести события частной жизни с глобальными процессами истории. В труде Семанова приводятся «Сводные данные о составе персонажей романа» (а их более 700) и их алфавитный перечень, где особо выделены подлинные исторические лица, но учтено и много безымянных героев, формирующих в сознании читателя совокупный образ народа.

Свой вклад в понимание исторической основы романа внесли литературоведы В.Гура, Ф.Бирюков. Публикации новых материалов продолжаются, открывая новые документальные источники тех или иных глав произведения. Так, рассказ очевидца о самоубийстве Каледина, как оказалось, почерпнут писателем из еженедельника «Донская волна» за 1918 год. Шолохов сам подтверждал в беседе со шведскими студентами в декабре 1965 г.: «Исторически существовавшие лица, такие, как Корнилов, Деникин, Краснов, Подтелков - тут я не отходил от истины. И если в текст романа попадали биографические черты, то они полностью совпадали с действительностью». Разумеется, принятый в целом исторический ракурс изображения побуждал романиста и судьбы вымышленных героев выстраивать сообразно внетекстовым событиям. Кроме того, Шолохов счел необходимым уточнить официальные цифры по верхнедонскому восстанию, в котором участвовало «не 15, а 30-35 тысяч» (в наши дни называют цифру в 100 тысяч), количество вооружения: «Не несколько пулеметов, а 100, кроме того - 25 орудий», а также сроки подавления восстания, которые вовсе не исчерпывались последней неделей мая на правом берегу Дона. Шолохов уточнил, что повстанцы, переправившись на левый берег, оборонялись в течение двух недель, соединившись потом с основными силами Донской Армии.

Публикации новых материалов по истории казачества на страницах журнала «Дон» позволяют более глубоко осветить проблематику и социально-нравственную концепцию «Тихого Дона», актуализировать пласты романа, которые раньше либо замалчивались, либо не привлекали к себе особого внимания. Ныне становится ясным, что судьба казачества не может быть понята без уяснения истоков его исторически сложившегося национального самосознания. Казачество признано субэтносом, особой этнографической группой (характерно, что в первом журнальном варианте «Тихого Дона» оно было названо нацией, что, разумеется, не соответствует действительности, но отражает уровень самоидентификации субэтноса).

Верный принципу историзма, Шолохов показал социальное расслоение казачества, но оно было не столь резким, как в России - и не богатый казак чувствовал, что он казак, достойно представляющий свое сословие (как заметил Шолохов об Иване Котлярове, «всосались и проросли сквозь каждую клетку его костистого тела казачьи традиции»). Период, описанный Шолоховым, как раз и отмечен ростом казачьего самосознания. При атамане Петре Краснове в 1918 г. Донская область была объявлена «демократической республикой - «Всевеликим Войском Донским», открывались казачьи гимназии, множество начальных школ; создавались свои учебники. В то же время иногородних продолжали

«принимать в казаки», что подчеркивало сословную (а не национальную) сущность казачьих общин.

Этот факт позволяет понять масштабность изображенного Шолоховым верхнедонского восстания. Казалось бы, оснований для него не предвиделось. на Втором Всероссийском съезде Советов была оглашена декларация Совета «Союза казачьих войск», в которой заявлялось, что казачество не будет вмешиваться в начавшуюся гражданскую войну (34; 133). Разумеется, это была иллюзия, но она выражала настроение широких кругов казачества. Немалое число казаков отказалось идти за Калединым и Красновым, а напротив, поддержало советскую власть. Казаки выдвинули такую легендарную фигуру, как командарм Филипп Миронов, за которым в 1-ую конную армию пошла часть казаков Усть-Медведицкого и Хоперского округов. Хотя имя Миронова на многие десятилетия было вычеркнуто из истории, мы в «Тихом Доне» находим его, упоминается и мироновский корпус (в тот трагический для уже мятежных казаков момент, когда его окружила конница Буденного).

Однако новая власть, плохо представляя себе специфику казачества, сделала все, чтобы оттолкнуть его от себя. Как убедительно (на архивных материалах) показано Ф.Бирюковым, нередко- ми были случаи конфискации земли у всех казаков, насильственное создание коммун, стихийные реквизиции, нежелание считаться с исторически сложившимися вольнолюбивыми традициями и укладом жизни казачества. В ход пошла так называемая «политика расказачивания», возмущавшая даже дальновидных коммунистов. Перед соответствующими органами вполне официально ставилась задача «формальной ликвидации казачества»: казаков было решено уравнивать как социально-экономическую группу с другими слоями населения, а это повлекло за собой наступление на сам уклад казачьей жизни: запрещалось носить лампасы, проводить ярмарки. Большая часть казаков огульно обвинялась в контрреволюции, и «Инструкция о терроре» оправдывала полное уничтожение казачества.

Характерно, что директива о расказачивании была подписана Я.Свердловым и утверждена Оргбюро ЦК РКП(б) 29 января 1919 г., т.е. в то время, когда казаки сами открыли фронт красным и шло братание казаков с красноармейцами. Вспомним слова Григория Мелехова, обращенные к красноармейцу Александру Тюрникову, затевающему ссору в доме Мелеховых: «Негоже ты ведешь себя; будто вы хутор с бою взяли. Мы ить сами бросили фронт, пустили вас, а ты как в завоеванную страну пришел». История с Тюрниковым (часть VI, глава 16, далее указаны только цифры) закончилась благополучно: не в меру агрессивного Тюрникова остановили собственные товарищи, хотя и понимая его беду - его мать и сестру расстреляли белые.

В дальнейшем на вечеринке у Аникушки намерение красноармейцев убить Григория едва не стало реальностью. Сила художественного повествования в том, что проявление социальных катаклизмов в нем раскрывается на уровне индивидуальной психологии. Роман Шолохова

убедительно показывает напряженность отношений, складывающихся между красноармейцами и казаками. Нужна была четкая революционная директива, предотвращающая кровавые эксцессы - на деле появилась противоположная. В романе правдиво показано недовольство казаков, вызванное приказом о сдаче оружия: «... Уговору не было, как мы пускали Красную армию через свой округ, чтобы нас обезоруживали.... Я без оружия, как баба с задратым подолом, - голый», - говорит один из хуторян. Тем не менее «на другой день после выборов власти хутор разоружился до двора».

Шолохов раскрывает психологию среднего казака, подавленного происходящим. Пантелей Прокофьевич чувствует, что «какие-то иные, враждебные ему начала вступили в управление жизнью... Мгла нависла над будущим». Горькое прозрение переживает Григорий: «Бросили фронт, а теперь каждый, как я: ах! - да поздно». И хотя Иван Котляров радуется: «Вот она, наша власть-любушка! Все ровные», - он все больше ощущал невидимую стену, разделяющую его с хутором. Шолохов пишет: «...Понесла, завертела коловерть. Молодые и которые победней - мялись, отмалчивались, все ещё ждали мира от советской власти, а старые шли в наступ, уже открыто говорили о том, что красные хотят казачество уничтожить поголовно».

Когда же расстреляли группу казаков из хутора Татарского, «в каждом курене уже гудела новость». Гневные слова бросает в лицо Штокману Алешка Шамиль: «Ну скажи, правильно расстреляли хуторных наших? За Коришунова гутарить не буду, - он атаманил..., а вот Авдеича Бреха за что? Кашулина Матвея? Богатырева? Майданникова? А Королева? Они такие же, как и мы, темные, простые... И ежели эти люди сболтнули что плохое, то разве за это на мушку их надо брать? - Алешка перевел дух, рванулся вперед. На груди его забился холостой рукав чекменя, рот повело в сторону».

Содержание романа соответствует выводам современных историографов, что восстание шло под лозунгами: «Долой расстрелы!», «Да здравствует народная выборная власть!» Оно началось в одном из хуторов, куда въехал ревтрибунал - 25 вооруженных людей с пулеметом, чтобы, по выражению его председателя, некоего Марчевского, «пройти Карфагеном по этому хутору». У Шолохова картины жестокости и насилия над казаками вплетены в развитие сюжета; чаще всего это рассказы безымянных персонажей - мнение народное. Несколько страниц посвящены диалогу возницы со Штокманом и Кошевым. Возница рассказывает о бесчинствах комиссара, стоявшего в станице Букановской: «Собирает с хутора стариков, ведет их в хворост, вынает там из них души, телешит их допрежь и хоронит не велит родным. А беда ихняя в том, что их станичными почетными судьями выбирали когда-то... и вот этот Малкин чужими жизнями как бог распоряжается... Я дескать вас рассказачу, сукиных сынов, так, что вы век будете помнить». Приведенные возницей факты потрясающи: расстреливали случайно подвернувшихся под руку

людей или потому, что борода большая, ухоженная - комиссару не понравилась.

Суть диалога не в этих душераздирающих подробностях, Штокман убеждает возницу: «Я это проверю. И если это так..., то мы ему не простим» - и слышит ответ, полный сомнения: «Ох, навряд!» Хотя последнее слово остаётся за красноречивым Штокманом, последующая глава подводит читателя к выводу о правоте возницы. На свой вопрос о комиссаре Штокман получает успокаивающий ответ: «Он там одно время пересаливал. Парень-то он хороший, но не особенно разбирается в политической обстановке. Да ведь лес рубят - щепки летят» (типичная фразеология красного террора). Полная безнаказанность Малкина - факт исторический, ибо благополучно дожил он до 1937 года.

Подобные сцены подводят читателя к мысли о закономерности активных действий казачества. Образ весеннего ледохода («Дон поломало», - слышит Григорий о начале восстания) подчеркивает естественность и неотвратимость процесса.

«Что вы стоите, сыны Тихого Дона!.. Отцов и дедов ваших расстреливают, имущество ваше забирают, над вашей верой смеются...» - эти слова незнакомого казака, у которого злые слезы рвут голос, стали психологической мотивировкой выбора Григория. И хотя впоследствии, поняв бесперспективность восстания, Григорий оказывается в Красной Армии, писатель сообщает об этом исподволь, не показывая героя ни в действиях, ни в раздумьях. Ясно, что не было там «такой лютой огромной радости, такого прилива силы и решимости», той опаляющей его «слепой ненависти», которую испытал он, вливаясь в ряды повстанцев.

«Степным всепожирающим палом взбушевало восстание. Вокруг непокорных станиц сомкнулось стальное кольцо фронтов. Тень обреченности тавром лежала на людях».

Писать так о восстании на рубеже 20-30-х г.г. мог только писатель, обладающий огромным гражданским мужеством. Советская власть даже сам факт восстания замалчивала, а его причины - ещё с 1919 г. - объяснялись провокациями белых генералов, за которыми якобы пошли обманутые ими казаки. (Именно об этом говорит Штокман вознице, а Григорий, прочитав статью Л.Троцкого «Восстание в тылу» - имя автора в романе по понятным причинам не названо - возмущается: «Черкнули пером и доразу спаровали с Деникиным, в помощники ему зачислили»).

Подлинно историческая, не искаженная в угоду официальным версиям основа романа свидетельствует о честной позиции автора, что вызвало активное противодействие пробольшевицкой критики. За Шолоховым прочно закрепилась репутация апологета кулачества и белого движения, и многозначительной была реплика первого лица НКВД Генриха Ягоды: «Миша, а ты все же контрик, твой «Тихий Дон» ближе белым, чем нам». Сам Шолохов ещё в 1929 после выхода в свет первых двух книг романа признавался в частном письме:

«Были и такие слухи, будто я подъяесаул Донской армии, работал в контрразведке и вообще заядлый белогвардеец...

Меня организованно и здорово травят. Я взвинчен до отказа».

Гонения на писателя усилились, когда встал вопрос о печатании 3-ей книги, где как раз шла речь о верхнедонском восстании. Даже «высочайшее разрешение» Сталина на ее публикацию в 1932 г. не избавило автора от искажений текста: из журнального варианта была выброшена сцена расстрела пленных казаков и Петра Мелехова, ее восстановили (в форме дополнения) только по настоянию писателя.

Амплитуда колебаний в оценке якобы классовых пристрастий автора «Тихого Дона» осталась стабильной. Критика 30-х годов подчеркивала, что Шолохову «не хватает разящей ненависти», что он «страшно равнодушен к борьбе с контрреволюцией», специально показывает человечность в белогвардейце и жестокость в большевике. То, что было увидено враждебной или в редких случаях объективной по отношению к Шолохову критикой в 30-е годы, было напрочь вычеркнуто из шолоховедения в 60-70 г.г.; «хрестоматийный глянец» превратил писателя (не без помощи его публицистических выступлений) в идеолога большевизма. В наши дни последний акцент сохраняется, подчеркивается негативное отношение писателя, например, к белому офицеру Евгению Листницкому. Поводом для такого заключения явились... строки А.Блока, трактуемые современной критикой как знак враждебного отношения большевиков, а значит и Шолохова, к культуре Серебряного века: Листницкий «рискунул козырнуть меланхолической строфой (в эти дни одолевала его поэзия - певучая боль)...» Эта шолоховская фраза, приведенный им текст из «Незнакомки», истолковали как художественный прием для «окончательного морально-идеологического расчета» писателя с Листницким. Однако достаточно просто перечитать главу романа, чтобы убедиться в абсолютной необоснованности очередного обвинения. Кстати, с блоковской «Незнакомкой» соседствуют и стихи Пушкина, в любви к которым Шолохов признавался неоднократно, так что речь может идти не о «морально-идеологическом расчете», а напротив, о каком-то, пусть мимолетном соприкосновении душевных переживаний героя и автора.

Оценка Гражданской войны с общечеловеческих позиций. На деле Шолохов не был апологетом ни белых, ни красных. В «Тихом Доне» мы уже не видим того сугубо классового критерия в оценке героев, который ещё давал о себе знать в «Донских рассказах». Роман свободен от давления политической идеи, и его автор вопреки некоторым современным трактовкам не зависел от «императивов классовой идеологической предубежденности». Эпиграфом к нашей трактовке романа можно поставить строку поэта - М.Волошина - «Молось за тех и за других», ибо события гражданской войны оцениваются в нем с общечеловеческих позиций. Это было давно ясно для зарубежной критики. Как заметил авторитетный на Западе славист Э. Симмонс, «поведение и красных, и белых с их жестокостью, безобразиями, обманом, а иногда и благородством

описано честно... Шолохов был слишком большим художником, чтобы пожертвовать действительностью ради идеологических соображений». Именно из-за таких формулировок статья Симмонса не была опубликована в начале 60-х г.г., и журнал «Вопросы литературы» смог поместить ее на своих страницах только в 1990 г.

Разумеется, мысль об общечеловеческом, а не узкоклассовом звучании романа потаенно жила в сознании истинных шолоховедов, так что в изменившейся общественно-политической ситуации она была высказана сразу. П.Палиевский заметил, что если Солженицын так же понимает красных, как, скажем, Николай Островский белых, то Шолохов одинаково понимает и красных, и белых. В.Чалмаев, говоря, что если в других произведениях советской литературы герои «косят» белых как бы нечто чужое, не народное», то в «Тихом Доне» смерть любого героя, скажем, есаула Калмыкова (или самоубийство - убывание народа, умаление и уничтожение России. Заметим также, что образ большевика в «Тихом Доне» далек от канона положительного героя, будь то Штокман, принимающий участие в расстрелах без суда и следствия, или Подтелков, которому власть хмелем ударяет в голову. Негативное авторское отношение к сценам насилия и жестокости проявляется в «нейтральности» авторской интонации.

Что же касается Бунчука, откомандированного в Ростовский ревтрибунал, то эти эпизоды (V; 20) трактуются автором как драма героя, отдававшего приказание о ежедневных расстрелах **чугунно-глухими словами**. «За неделю он высох и почернел, словно землей подернулся. Провалами зияли глаза, нервно мигающие веки не прикрывали их тоскующего блеска». При всем том, что герой искренне убежден в правоте своих карательных акций («Стребаю нечисть!..»), он не может остаться равнодушным к человеческой судьбе, не видеть, как в кровавую мясорубку попадают и казаки-труженики, чьи ладони проросли сплошными мозолями. И это ставит его на грань безумия.

Объективное отношение и к красным, и к восставшим казакам Шолохов выражает устами деда Гришаки. Мелехова старик урезонирует словами, что по божьему указанию все вершится, а всякая власть от Бога: «Хучь она и анчихристова, а все одно Богом данная... Поднявший меч бранный от меча да погибнет». В речь героя органично вплетаются соответствующие библейские тексты. (В отличие от философской прозы, где превалирует непосредственно выраженная авторская мысль, опирающаяся на библейский миф или развивающая его, в эпической прозе Шолохова авторская позиция выражена предметностью словесной живописи, когда библейская мифология служит укрупнению характера героя. Слова священного писания, адресованные озверевшему Кошевому погибающим дедом Гришакой, теперь неотделимы от его образа).

Оценка происходящего с общечеловеческих позиций проявляется в романе не только в объективном отношении к противоборствующим лагерям, но и в рассмотрении отдельного человека в его «текучести»,

непостоянстве душевного облика. Шолохов раскрывает человеческое в человеке, казалось бы, дошедшего в своей моральной опустошенности до последней черты. В критике обращается внимание на то, что у писателя порой проявляется не близкая ему традиция Достоевского: бесконечен человек и в добре, и в зле, даже если речь идет не о борьбе этих двух начал, а о некой их примиренности. Ужасен сподвижник Фомина Чумаков, бесстрастно повествующий о своих «подвигах»: «А крови-то чужой пролили - счету нету... И зачали рубить всех подряд (кто служил советской власти - Л.Е.) и учителей, и разных там фельдшеров, и агрономов. Черт-те кого только не рубили!» (Историческая правда жизни проявилась в том, что в романе, как и в «Несвоевременных мыслях» Горького, «Окаянных днях» Бунина, показано, что большевики в большой мере опирались на людей, тяготеющих к анархизму и преступлениям: ведь банда Фомина имела своим истоком Красную армию). Но и у Чумакова проявилось подлинное сострадание к умирающему Стерлядникову, когда, сгорая в антоновом огне, тот просит скорее предать его смерти. Выхваченная из жизни и уже запечатленная в «Разгроме» Фадеева и «Конармии» Бабеля сцена поднята Шолоховым на предельную высоту гуманистического звучания. Это заметно и в авторской интонации, с какой описано ожидание смерти бандитом, причастным к большой крови, о которой шла речь выше: «Только опаленные солнцем ресницы его вздрагивали, словно от ветра, да тихо шевелились пальцы левой руки, пытавшиеся зачем-то застегнуть на груди обломанную пуговицу гимнастерки». Это чувствуется и по реакции Григория:

«Выстрела он ждал с таким чувством, как будто ему самому должны были всадить пулю между лопатками... Выстрела ждал и сердце отсчитывало каждую секунду, но когда сзади резко, отрывисто громыхнуло - у него подкосились ноги... Часа два они ехали молча»

Шолоховский герой может быть всяким, но идущая от Достоевского тенденция «найти в человеке человека» превалирует в романе, где нет резкого разграничения героев на положительных и отрицательных. Михаила Кошевого относили то к тем, то к другим. Да, Кошевой - не Григорий, который после убийства матросов бьется в припадке: «Нет мне прощения...» (Кошевой не только оттолкнул Григория, усугубив трагизм его положения, на его счету такие сцены убийств, погромов и поджогов (VIII; 65), которые не могут вызвать к нему симпатии ни у автора, ни у читателей. Они поданы, как правило, в бесстрастной манере, но однажды автор поднимается до патетики, ибо герой воспринимается как безумец: «Рубил безжалостно! И не только рубил, но и «красного кочета» пускал под крыши куреней в брошенных повстанцами хуторах. А когда, ломая плетни горящих базов, на проулки с ревом выбегали обезумевшие от страха быки и коровы, Мишка в упор расстреливал их из винтовки».

И все же не зря смягчается сердце Ильиничны, жалеет она больного и высохшего Михаила, тем более, что видит в его глазах теплоту и ласку к маленькому Мишатке. Глубоко символично, что она отдаёт ему рубашку

Григория. Ильиничну писатель делает, как справедливо отмечала А.Минакова, «суровым и справедливым судьей в сложнейших социально-нравственных конфликтах. Значимость этого образа укрупняется и скорбными образами матерей Бунчука, Кошевого, безымянных матерей. Казачка, проводившая повстанцам мужа и трех сыновей, ждет от Григория ответа, когда «будет замирение»: «И чего вы с ними сражаетесь? Чисто побесились люди».

Общечеловеческий смысл романа достигает кульминации в скорбном, хватающем за сердце параллелизме:

«Молодые, лет по шестнадцати-семнадцати парнишки, только что призванные в повстанческие ряды, шагают по теплему песку, скинув сапоги и чиричонки. Им неведомо от чего радостно... Им война - в новинку, вроде ребячьей игры...» И вот целкнутое красноармейской пулей «лежит этакое большое дитя с мальчишески крупными руками, с оттопыренными ушами и зачатком кадыка на тонкой невозмужалой шее. Отвезут его на родной хутор схоронить на могилах, где его деда и прадеды истлели, встретит его мать, всплеснув руками и долго будет голосить по мертвому, рвать из седой головы космы волос. А потом, когда похоронят и засохнет глина на могилке, станет, состарившаяся, пригнутая к земле материнским неусыпным горем, ходить в церковь, поминать своего «убиенного» Ванюшку либо Семушку (...)

И где-либо в Московской или Вятской губернии, в каком-нибудь селе великой Советской России мать красноармейца, получив извещёние о том, что сын «погиб в борьбе с белогвардейщиной за освобождение трудового народа от ига помещиков и капиталистов...», запричитает, заплачет... Горючей тоской оденется материнское сердце, слезами изойдут тусклые глаза, и каждодневно, всегда, до смерти будет вспоминать того, которого некогда носила в утробе, родила в крови и бабьих муках, который пал от вражьей руки где-то в безвестной Донщине».

Болью писателя стали муки матерей. Но не легче и горькая старость Пантелея Прокофьевича (он из оставленного амбара «вышел будто от покойника») и Мирона Коршунова. Казалось, и сама мать-земля протестует против братоубийственной войны: «... Заходило время пахать, боронить, сеять; земля кликала к себе, звала неустанно день и ночь, а тут надо было воевать, гибнуть в чужих хуторах от вынужденного безделья, страха, нужды и скуки». Тот, якобы объективизм, в котором обвиняла писателя большевистская критика, подразумеваемая под этим сочувствие «не большевикам», и был проявлением высокой человечности.

Григорий Мелехов как трагический характер. Трактовка событий гражданской войны с общечеловеческих позиций обусловила неповторимое своеобразие образа Григория Мелехова, не поддававшегося узкоклассовым меркам литературоведов. Образ Григория интерпретировался и как образ середняка, искавшего третьего пути в революции (концепция исторического заблуждения), как человека, утратившего связь с народом - «отщепенца», и как казачьего сепаратиста.

Вопреки ставшей общепринятой концепции «отщепенства» Григория с середины 60-х годов стала складываться новая интерпретация образа Мелехова (работы И.Ермакова, А.Хватова, Ф.Бирюкова, А.Бритикова, А.Минаковой, Е.Костина и др.). Но прежде чем подойти к ее рассмотрению, следует подчеркнуть, что социально-этические аспекты образа воздействуют на читателя в силу его высокой художественности, глубокого проникновения во внутренний мир незаурядной личности. Г.Шенгели справедливо задавался вопросами, чем интересен образ Григория Мелехова: тем, что показан «казак-середняк в обстановке гражданской войны?» его брат Петр такой же казак-середняк, но они абсолютно не похожи; «человек, не нашедший пути»? Тогда почему нам интересно, как он удит рыбу и любит Аксинью? Не вернее ли просто: человек с богатой внутренней жизнью - «этим и интересен» (41; 329).

Каждый читатель найдет в сюжетной линии Григория эпизоды и картины особенно ему, читателю, близкие: захватившее Григория чувство отцовства, когда он берет на руки детей... «Целуя их поочередно, улыбаясь, долго слушал веселое щебетанье. Как пахнут волосы у этих детишек! Солнцем, травой, теплой подушкой и ещё чем-то бесконечно родным. И сами они - эта плоть от плоти его, - как крохотные степные птицы... Глаза Григория застилала туманная дымка слез...» Волнует неистовая любовь Григория к труду земледельца, его привязанность к земле, когда даже от мысли о пахоте теплело на душе, «хотелось убирать скотину: метать сено, дышать увядшим запахом донника, пырея, пряным душком навоза». Прекрасна верность старой дружбе, преодолевшая социальное противостояние: когда Григорий узнает об аресте Кошевого и Котлярова, он, бросив свою дивизию, мчится, загоня коня, на выручку и тяжело переживает, что не успел. И как не разделить отчаяние человека, навсегда потерявшего свою единственную любовь, увидевшего над ее могилой «ослепительно черный диск солнца».

Все это читатель не просто знает, как знает, быть может, и почти аналогичные житейские ситуации: он все это видит, слышит, осязает, сопереживает благодаря могучему таланту Шолохова, благодаря высокому мастерству словесно-художественного воплощения общечеловечески значимых ситуаций.

Потрясающая сила образа Григория Мелехова в том, что общечеловеческие мотивы поведения и поступки героя неотрывны от конкретной исторической реальности гражданской войны на Дону. Григорий - правдоискатель в самом высоком, завещанном русской классикой смысле, и при этом образ человека из народа в эпоху великого разлома истории, ставшего «на грани двух начал, отрицая оба их». Писатель показывает нравственные императивы выбора пути: «Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый», - раздумывает Григорий, - и, главное, невозможность выбора.

Вспоминая старую сказку, Григорий говорит, что и перед ним - «три дороги, и ни одной нету путевой... Деваться некуда». Его трагедия в

осознании необходимости гражданского мира и единения народа «без красных и белых» и практической невозможности этого. Григорий понимает, что близкие ему люди: Мишка Кошевой и Котляров «тоже казаки, а насквозь красные. Тянуло к большевикам - шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем». Не только жестокость красного террора, нежелание властей понять специфику казачества оттолкнуло его от большевиков, но и прозрение: «Комиссара видал, весь в кожу залез, и штаны, и тужурка, а другому и на ботики кожи не хватает, - говорит Григорий. - Да ить это год ихней власти прошел, а укоренятся они - куда равенство денется?» Отсюда и метания между враждебными станами, необходимость убивать недавних союзников и муки совести.

Мелехов завидует Кошевому и Листницкому: «Им с самого начала все было ясное, а мне и до се все неясное. У них, у обоих свои, прямые дороги, свои концы, а я с семнадцатого года хожу по вилюткам, как пьяный качаюсь». Но он понимает и узость позиций каждого из героев-антиподов, не находя нравственной правды ни на той, ни на другой стороне в ее борьбе за власть. Не находит он ее даже в среде повстанцев (сцена, когда Григорий выпускает из тюрьмы иногородних заложников).

Кстати, трудно согласиться с нередко встречающимися утверждениями, что Григорий только человек действия, что ему чужда рефлексия. Другое дело, что она не облекается в формы, знакомые нам по образу, например, Андрея Болконского, она предопределена чисто народным мирозерцанием, но от этого не становится менее впечатляющей. В своих духовных поисках Григорий выступает как alter ego автора, выражая его тревоги и его прозрения. Вот почему авторские отступления в романе:

«Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жуёт шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездоватым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу.. Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь», - выдержаны в стилевой тональности страниц о Григории Мелехове, соединяя общечеловеческую позицию автора с правдоискательством героя.

Как уже было замечено, сознание Григория является семантическим ключом ко всем уровням текста. В конечном счете трагедия Мелехова - это не только трагедия одиночки-правдоискателя, но и трагедия казачества (и шире - всего народа), попавшего под пресс складывающегося тоталитарного режима. Вот почему Григорий Мелехов, оставшийся на родине, оказался сопричастным трагической сцене прощания казаков, которых ждала эмиграция, с родной землей. Шедший в Новороссийск обоз,

в котором находился ещё не оправившийся от болезни Григорий, обогнала темной ночью казачья конница:

«И вдруг впереди, над притихшей степью, как птица взлетел мужественный грубоватый голос запевалы:

Ой, как на речке было, братцы, на Камышинке, На славных степях, на саратовских..

И многие сотни голосов мощно подняли старинную казачью песню, и выше всех всплеснулся изумительной силы и красоты тенор подголоска. Покрывая стихающие басы, ещё трепетал где-то в темноте звенящий, хватающий за сердце тенор, а запевала уже выводил:

Там жили, проживали казаки – люди вольные, Все донские, гребенские да яицкие...

Словно что-то оборвалось внутри Григория... Внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло. Глотая слезы, он жадно ждал, когда запевала начнет, и беззвучно шептал вслед за ним знакомые с отроческих лет слова:

Атаман у них – Ермак, сын Тимофеевич, Есаул у них - Асташка, сын Лаврентьевич...

Как только зазвучала песня,- разом смолкли голоса разговаривавших на повозках казаков, утихли понукания, и тысячный обоз двигался в глубоком, чутком молчании; лишь стук колес да чавканье месящих грязь конских копыт слышались в те минуты, когда запевала, старательно выговаривая, выводил начальные слова. Над черной степью жила и властвовала одна старая, пережившая века песня.

... Полк прошел. Песенники, обогнав обоз, уехали далеко. Но ещё долго в очарованном молчании двигался обоз, и на повозках не слышалось ни говора, ни окрика на уставших лошадей. а из темноты издали плыла, ширилась просторная, как Дон в половодье, песня:

Они думали все думушку единую...

Уж и песенников не стало слышно, а подголосок звенел, падал и снова взлетал. За ним следили все с тем же напряженным и мрачным молчанием».

Реквием по казачеству - так можно назвать эти скорбно-величавые страницы романа. Так поставлена последняя точка в истории казачьего Дона. Кто ушел в эмиграцию, кто остался, как Григорий, возмущенный безразличным и даже враждебным отношением к казакам эмигрирующих деникинцев. Оставшимся не было иной дороги, кроме как перейти на сторону красных в надежде, как говорит Григорий, что «всех не перебьют», но и его сомнения и тревогу выдают (спустя некоторое время) его «дрожащие руки». В унисон этому настроению звучит и обращенный к Григорию вопрос Ермакова: «Давай за нашу гибель выпьем?», вопрос, который вспомнит читатель, прощаясь с Григорием в финале романа. На пороге отчего дома, ждала героя его последняя надежда:

«... Вот и сбылось то немногое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это

было все, что осталось у него в жизни, что пока роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

И хотя в «Тихом Доне» нет картин последующих репрессий (это лишь намечается в активности Кошевого и деятельности Вёшенского политбюро), неопределенность - открытость - финала убеждает в предопределенности трагической судьбы героя. Ещё в пору работы Шолохова над романом предпринимались попытки (особенно усердствовали Фадеев и Панферов) заставить писателя сделать Григория «нашим». После выхода заключительной части в свет эмигрант Р.Иванов-Разумник так откликнулся на ее финал: «Я очень уважаю автора-коммуниста за то, что он в конце романа отказался от мысли, предписываемой ему из Кремля, сделать своего героя, Григория Мелехова, благоденствующим председателем колхоза» (13а; 11).

Социальная и экзистенциальная проблематика романа, выраженная посредством психологического анализа внутреннего мира героя такого масштаба, как Мелехов, делает произведение Шолохова крупнейшим явлением в реализме XX века. Образ Григория - это подлинно художественное открытие Шолохова, и если других героев, чем-то похожих на Штокмана и Бунчука, на Кошевого, на белого офицера Евгения Листницкого и т.д., можно встретить в других произведениях о революции - в «Разгроме», в «Белой гвардии», и в романах Петра Краснова, то образ Григория стал вечным образом, наряду с другими творениями величайших мастеров мировой литературы.

Особенности жанра и поэтики. Получивший мировое признание роман «Тихий Дон» - эпопея, и его типологические особенности свидетельствуют, что их предопределила «память жанра» и традиции русской классики - «Войны и мира» Л.Толстого. Масштабное воссоздание эпохальных в жизни народа событий, глобальный охват исторического времени, подчинение им многочисленных сюжетных линий, раскрытие судеб не только главных героев, их семей, но и больших человеческих коллективов, групп (военных отрядов, повстанцев банды Фомина), значимость образующих «хоровое» (по определению Л.И.Киселевой) начало массовых сцен и так называемых второстепенных, подчас безымянных персонажей (а их, повторяем, более 700) определяют жанровое своеобразие шолоховского романа - полифонию голосов, несущих свою правду понимания мира. П.Палиевский заметил, что самые лучшие влиятельные книги о гражданской войне «выглядят в сравнении с Шолоховым только частями, голосами внутри его создания». Л.Киселева, характеризуя «Тихий Дон» как произведение «большого стиля», как один из великих романов первой половины XX века, отмечает, что он создает вокруг себя огромное «силовое поле», куда вошли многие другие из признанных и возвращенных романов различных этапов и типов.

Народ в «Тихом Доне» - не объект стороннего наблюдения, а субъект бытия, и авторская точка зрения совпадает с народной, ибо события изображаются «изнутри» происходящего. В этом новизна реализма

Шолохова. Известно, что Л.Толстой предсказывал появление таких произведений. Он видел в развитии русской литературы две линии. Первая - Пушкин, Лермонтов, Гоголь, к этой линии он причислял и свое поколение. Другая линия «пошла в изучении народа и выплывет, бог даст». Не видя пока больших художественных достижений в этом плане, Толстой тем не менее замечал: «Счастливы те, кто будут участвовать в выплывании».

«Счастливым» оказался талант Шолохова, чей роман стал художественной энциклопедией жизни донского казачества, у которого несобственно-прямая речь пронизана интонациями не только главных героев, но и народным многоголосьем.

Как известно, структура эпоса «выявляет важнейшие закономерности бытия и человека в нем, движение социума и стремление личности, движение времени, соотношение прошлого, настоящего и будущего, специфику национального пространства». Автор и герои «Тихого Дона» судят о происходящем с ними в масштабах и координатах целого мира, и стоящий на краю мелеховский курень, описанием которого начинается и заканчивается роман, становится важнейшей частью мироздания. Исторический и литературный хронотоп в романе (а каждое литературное произведение представляет собой целую систему пространственно-временных единств (Д.Сегал) в «Тихом Доне» коррелируются максимально. Главное в романе - пласт художественного вымысла, в котором крупным планом выделено несколько семей - Мелеховы, Коршуновы, Астаховы, Кошевые. Воссозданный могучим воображением писателя хутор Татарский становится центром художественной вселенной, живущей во времени конкретно-историческом, а не бытовом, философском. Характерно, что художественное время в «Тихом Доне» связано с четырьмя календарями: григорианским, юлианским, церковным, народным. Это показывает, что ход времени в разных социальных слоях воспринимается по-разному. В романе выявляются глубинные слои народной психологии (См. тексты молитв - III, 6).

Но монументальное произведение Шолохова содержит в себе многочисленные разновидности и эпоса, и романа; происходит активное и многостороннее включение иностилей, прежде всего внутренних монологов, несобственно-прямой речи в идиостиль писателя. Социально-бытовое оборачивается вечными темами, образами, мотивами. Организацию огромного, казалось бы, разнородного материала определяют как «пульсацию», подразумевая под ней повторяемость ситуации и коллизий (при различных выходах из них и исходах), разнообразие форм соотношения «концов» и «начал».

Историческое, социальное сопрягается у Шолохова с природным - «степным космосом». Эпическое время и эпическое пространство в первой книге «Тихого Дона» шолоховеды вслед за Бахтиным определяют как «идиллический хронотоп», когда жизнь казачества подана в ее естественных, близких природе проявлениях, а бытовой уклад жизни

неразрывно связан с природным циклом. В последующих книгах социальные катаклизмы взрывают казачью идиллию, патриархальный мир гибнет, но на своем крестном пути он не раз повернется к читателю своими поэтическими сторонами. Отсюда происходит важнейшая композиционная роль фольклорных реминисценций и даже целых текстов, ибо они раскрывают народное сознание, мирозерцание, органически связанное с фольклорной стихией. Такова же роль описаний казачьего быта и природы Донщины, их поэтизация, возведенные к универсуму, основополагающей сущности бытия. Историко-философские воззрения писателя соотнесены с народно-патриархальными представлениями о циклическом движении жизни с солярным мифом, о чем говорили А.Лосев, А.Тахо-Годи, А.Минакова.

В композиции и поэтике романа, как показано А.М.Минаковой (24), важна роль традиционных мотивов, связанных с образами природных начал - земли, огня, воды, воздуха (степного марева), а также дома и дороги (обернувшиеся столбовой дорогой истории). Они становятся реалистическими, т.е. не утрачивающими объективную данность изображенных явлений символами. Это особенно заметно в художественной трактовке Дона как символического пути народа и отдельного человека, в картинах крушения мелеховского и коршуновских подворий, в самой характеристике деформированного гражданской войной степного пространства: «Скрип колес, конское ржанье, людские окрики, топот множества копыт, бляение овец, детский плач - все это наполняло спокойные просторы неумолчным и тревожным шумом».

Следуя традиции русской классики, Шолохов, начиная с названия, художественно интерпретирует образы природы как первооснову реальности. Человек у Шолохова - часть природы (отсюда столь весомые символические параллели из жизни героев и мира природы). Отношения с нею, как правило, гармоничны. Но порой стихия природы, особенно по весне, разрушительно отзывается в человеческих судьбах: в разлив едва не утонул Григорий, в ледоход пытается покончить с собой Наталья, а в конце романа, «как выжженная черными палами степь, черна стала жизнь Григория». Новизна шолоховских пейзажей в авторской экспрессии («Навзничь под солнцем лежала золотисто-бурая степь. По ней шарили сухие ветра, мяли шершавую траву, сучили пески и пыль»), и это позволяет выявить авторское отношение к изображаемому в звуках, красках, запахах.

Проблема авторства «Тихого Дона». Ещё в 1928 г. при появлении первой книги романа, поразивший зрелостью таланта молодого автора, раздались клеветнические обвинения в плагиате. В 1929 г. была создана комиссия от РАПП, куда вошли Серафимович, Киршон, Фадеев, Ставский, Авербах. Шолохов представил рукописи и черновики романа. Тогда же в частном письме А.Серафимович сообщал: «Нашлись завистники - стали кричать, что он у кого-то украл рукопись. Эта подлая клеветническая

сплетня поползла буквально по всему Союзу. Отпор ей был дан на страницах «Правды».

Однако брошенное семя клеветы периодически прорастало, питаясь порой фактами анекдотическими. Появилось в печати в 1930 г. письмо Л.Андреева от 1917 ещё года, в котором очерки С. Голоушева «С тихого Дона» названы «Тихим Доном» (обычный перифраз названия, сводимого к ключевым словам), и противники Шолохова уже готовы были объявить автором прославленного романа посредственного публициста. Измученный писатель обращался к Серафимовичу: «Что мне делать? Мне крепко надоело быть вором».

Наиболее мощное наступление на Шолохова было предпринято в 1974 г. Когда в Париже вышла книга Д* (под этой литерой скрылась Ирина Томашевская, умершая в 1970 г.). «Стремя «Тихого Дона» (Загадки романа)» с предисловием А.Солженицына. В ней «соавтором» Шолохова был объявлен донской писатель белоэмигрант Фёдор Крюков.

Обращаем внимание на то, что авторство самого Шолохова здесь не исключается, речь идет лишь об использовании некой рукописи Крюкова, в которую Шолоховым якобы вставлялись и фразы и целые главы. В третьей и четвертой книгах степень авторства Шолохова определяется более, чем в «одну треть», а авторское право на финальную восьмую часть было полностью «возвращено Шолохову».

Истоки данной версии восходят к 1928-29 годам, когда в семье Томашевских шли разговоры о плагиате и известный филолог Б.Томашевский восклицал: не мог человек в 19 лет написать книгу такого уровня.

В 1975 г. вышла, уже на французском языке, книга Роя Медведева «Кто написал «Тихий Дон»?», расширенный вариант которой на английском языке назывался «Загадки литературной биографии Шолохова» (1977). Отрывок из книги напечатан в августовской книге журнала «Вопросы литературы» за 1989 год. Медведев, хотя и признал натяжкой многие построения Д* (Томашевской), поддержал саму гипотезу соавторства, назвав другие, возможные, по его мнению, имена - тестя писателя - П.Громославского - и даже шурина. Медведев повторил бездоказательную посылку, что личность 23-летнего писателя якобы весьма разительно не соответствует тому слепку личности автора, который можно было бы сделать по роману «Тихий Дон».

Когда же в условиях перестройки дискуссия вылилась на страницы советских изданий, нашлось немало сторонников и противников антишолоховского литературоведения. К числу последних относятся и зарубежные исследователи. Так американский славист Г.Ермолаев неоднократно опровергал доводы А.Солженицына, Д. (Томашевской), Р.Медведева. Из советских литературоведов в защиту авторства Шолохова выступали Ф.Бирюков, С.И.Семанов и др. Обстоятельное опровержение работ Д* (Томашевской) дали скандинавские слависты Г.Хьетсо, С.Густавссон, Б.Беклан, С.Гил. В их книге «Кто написал «Тихий Дон»?»

(1984, русский перевод - 1989) изложены данные компьютерного исследования, доказывающие, что у Шолохова и Крюкова разная структура словаря, частотность словоупотребления, длина предложений. Тем не менее методика и техника исследования Г.Хьетсо не показалась убедительной их оппонентам, выступившим в «Вопросах литературы». Обсуждение вопроса пошло по новому витку спирали. В посмертную травлю Шолохова включились и писатели (В.Солоухин, например). Вновь выдвигались анекдотические версии, в том числе, будто автором «Тихого Дона» был... Серафимович.

Будем откровенны: ажиотаж, поднятый вокруг имени Шолохова в наши дни вызван причинами вовсе не литературными, во всяком случае не имеющими отношения к роману (как если бы мы оценивали «Фауста» сквозь призму обвинений Гете в филистерстве). В 60-80-х г.г. многих раздражали «хрестоматийный глянец» на имени писателя, поток казенных славословий в его адрес; его собственные, к сожалению, панегирики партийному руководству и «обличения» в адрес диссидентов, привычка «умудренного» жизненным опытом писателя согласовывать свои действия с генсеками и не скрывать этого. Даже благосклонность Хрущева и его поездка в Вёшенскую ставились в вину писателю. При том, что Шолохов был человеком своего поколения, он последние годы тяжело болел, так что далеко не все подписанные им бумаги, или слова, цитируемые определенным кругом лиц, следует ставить во главу угла при характеристике его человеческой и писательской позиции. Между тем в проблеме авторства «Тихого Дона» как раз и произошла подмена эстетических критериев внеэстетическим, а то и просто обывательскими. Подтвердим сказанное одним только примером: А.Солженицын в декабре 1962 г. в личном письме Шолохову признавался в своем «неизменном чувстве: как высоко я ценю автора бессмертного «Тихого Дона». Но стоило в феврале 1963-го автору воспоминаний «Бодался теленок с дубом» услышать, что Шолохов и его окружение готовят на подмосковной даче против него, Солженицына, разгромную речь (она не была произнесена), как даже внешний облик Шолохова определяется Солженицыным как «ничтожный»., а его окружение названо «бандой». Стоит ли после этого удивляться активности Солженицына, который побуждает Томашевскую закончить книгу и издает ее в Париже.

При объективном же отношении к роману аргументы «антишолоховедов» критики не выдерживают. Рассмотрим каждый из них.

- *Идеологическая направленность романа странна для автора-комсомольца и не подтверждается его дальнейшим общественным поведением.*

Жизнь в семье Громославских давала Шолохову возможность понять людей, настроенных не только просоветски, и это, безусловно, оказало на Шолохова определенное воздействие. Да и комсомольцем он не был (или был исключен за обряд венчания). В кандидаты партии Шолохов в сравнении с другими вступил поздно - в конце 30-х годов. В его партийной

истовости последующих лет вполне могла сказаться подсознательно ощущаемая «вина» за идейные колебания.

- Как человек и как писатель Шолохов сломался в 1938 г., т.к. Сталин, очевидно, помня дело о плагиате, пригрозил ему разоблачением.

Сталин действительно (хоть это и не доказано) мог «разоблачить» и не только Шолохова, так что разоблачение было бы мнимым. Нравственно сломаться было отчего и подлинному автору «Тихого Дона»: трагедия 1933 года, террор конца 30-х, когда защиту от уже планируемого ареста и расправы можно было найти только у самого Сталина. И при этом Шолохов успел достойно завершить «Тихий Дон», не приведя Мелехова, как раскаявшегося грешника, в стан «наших», как советовали ему многочисленные доброхоты.

- После «Тихого Дона» Шолохов ничего не написал на уровне великого романа.

Но история литературы знает немало аналогичных примеров и даже фактов угасания с возрастом художественного таланта, тем более после пережитого в 30-40-е годы.

- Разительна разница уровня мастерства автора «Донских рассказов» и первой книги «Тихого Дона».

Первой книге предшествовала «Донщина», положенная в основу второй книги «Тихого Дона». Рост мастерства от второй книги к первой третьей и четвертой естественен и очевиден.

- Шолохов был слишком молод, чтобы быть автором столь зрелого произведения.

При всей некорректности тезиса, опровергаемого историей литературы, сама дата рождения писателя - 1905 - вызывает сомнение. Это признавал и Рой Медведев, встречавший другую дату, и высказывал искреннее недоумение по этому поводу. На деле удивляться не приходится: и в более позднее время автору этих строк доводилось сталкиваться с подобными случаями, например, в верховьях Кубани, когда занижение возраста юноши, очевидно, спасало его от всякого рода мобилизаций. Кроме того, такая патриархальная, соблюдавшая все обряды семья, как Громославские, вряд ли выдала бы 26-летнюю дочь за 19-летнего юношу.

- Серафимович, якобы, был убежден в плагиате, но ему хотелось спасти роман белогвардейского писателя, столь блестяще воссоздавшего родную для Серафимовича Донщину.

Отсылая читателя к приведенному выше частному письму Серафимовича, исключаящему «маскировку», хотелось бы сообщить и о следующем факте, автор этих строк, общаясь длительное время с А.В.Монюшко, близкой родственницей и секретарем Серафимовича, не раз слышала, наряду с другими фактами биографии писателя, рассказы о том, как в кругу семьи Серафимович возмущался беспардонностью клеветы. Серафимович не раз говорил, как в 1929 г. он в составе комиссии смотрел рукописи «Тихого Дона».

- Авторство Шолохова ставится под сомнение отсутствием рукописей.

Рукописи были, как об этом свидетельствовал Серафимович. Часть из них уже в наши дни обнаружена Л.Колодиным в Москве. Что же касается предположения: «Ведь мог вывезти основной архив из Вёшенской перед наступлением немцев, но не вывез, значит...», то оно остаётся на совести авторов: у писателя в оставленном доме мать погибла, что же можно сказать о бумагах.

- Ф.Крюков по своему жизненному и творческому опыту более подходит на роль автора «Тихого Дона».

Но Крюков не знал обстоятельств Донского восстания 1919 г. и умер раньше, чем были опубликованы воспоминания и документы, непосредственно отражённые в шолоховском романе, а главное - идиостили его и Шолохова несопоставимы.

- Художественный феномен «Тихого Дона» не подтверждается уровнем шолоховской публицистики, его выступлений, писем.

Но понятийно-логическое и художественное мышление далеко не всегда достигают одинакового уровня. «Возвращенные» романы А.Платонова тоже трудно соотнести с его пробольшевицкой публицистикой. В этой ситуации особенно уместно говорить о таланте милостью Божией. Как заметил Л.Колодный, «приходится признать, что.. святой дух действительно дышит, где хочет».

Таким образом проблема авторства «Тихого Дона» - проблема мнимая. Кривотолкам и огульным обвинениям могло бы положить конец академическое издание сочинений Шолохова, решение вопроса о каноническом тексте романа, публикация всего изъятого из журнального варианта и первого издания романа. Это работа, которая ждет своего неотложного решения. Первый шаг к нему сделан изданием первоначально - журнального варианта романа (М.: Скифы, 1993) с комментариями В.Литвинова. Как сказано в издательской аннотации, «это подлинный, настоящий текст романа, освобожденный от конъюнктурных наслоений».

Традиционно реалистическая проза «Тихого Дона» - высшая точка эволюции этого направления в русской литературе XX века. Она выдержала нелегкое соревнование с классикой «Золотого века». В истории русской литературы нет другого романа, который с такой бы художественной полнотой и объективностью запечатлел бы народную жизнь на крутом переломе истории и сохранил казачью Атлантиду для будущих поколений.

Роман «Поднятая целина»

В 1932 г. вышла в свет первая книга романа М.Шолохова «Поднятая целина», где родная писателю Донщина показана уже в годы коллективизации. В наши дни, когда открываются все новые и новые трагические факты раскулачивания - подлинного геноцида среднего крестьянства - складывается резко отрицательное отношение к роману Шолохова. Ему противопоставляются вересаевские «Сестры» (1931) или

произведения наших современников, такие, как «Кануны» В.Белова, «Мужики и бабы» Б.Можаева. Но даже сторонники такой точки зрения (например, В.Камянов, И.Волков) вынуждены признать, что в плане художественном «Поднятая целина» неизмеримо выше. «Изумителен», говоря словами американского слависта Э.Симмонса, реализм Шолохова, изобразившего весь строй жизни в Гремячем Логе и его обитателей, так что художественный мир произведения следует судить по законам искусства, а не политики, что подтверждают работы А.Хватова, А.Минаковой, В.Тамахина и др. Но сейчас, когда рана ещё кровоточит, необходимо расставить и новые социологические акценты, что нами и другими авторами уже было сделано на страницах журналов «Литература в школе», «Дон».

Отношение Шолохова к коллективизации. Прочитаем письмо Шолохова Е.Левицкой от 2 июля 1929 г., переданное ею Сталину. Это ярчайшее выражение боли крестьянства, его голос, как и те 90 тысяч крестьянских писем, что поступили за полгода на имя Сталина и Калинина.

«А вы бы поглядели, что творится у нас и в соседнем Нижне-Волжском крае. Жмут на кулака, а середняк уже раздавлен, - писал Шолохов.- Беднота голодает, имущество, вплоть до самоваров и полостей, продают в Хоперском округе у самого истого середняка, зачастую даже маломощного. Народ звереет, настроение подавленное, на будущий год посевной клин катастрофически уменьшится...

*А что творилось в апреле, в мае! Конфискованный скот гиб на столичных базах, кобылы жеребилились и жеребят пожирала свиньи (скот весь был на одних базах), и все это на глазах у тех, кто ночи недосыпал, ходил и глядел за кобылицами... После этого и давайте говорить о союзе с середняком. Ведь все это проделывалось в отношении **середняка**».*

Писатель с глубокой сердечной болью рассказывал о произволе и беззаконии по отношению к бывшему красному командиру, у которого продали все, вплоть до семенного хлеба и кур, забрали тягло, одежду, самовар, оставили только стены дома. «Он приезжал ко мне,- продолжает Шолохов,- ещё с двумя красноармейцами. В телеграмме Калинину они прямо сказали: «Нас разорили хуже, чем нас разоряли в 1919 году белые». И в разговоре со мной горько улыбался. «Те,- говорит,- хоть брали только хлеб да лошадей, а своя родимая власть забрала все до нитки. Одеяло у детишек взяли...»

Шолохов понимал, что появившиеся в это время «политические банды» в большинстве случаев и были следствием такого произвола по отношению к середняку: «Вот эти районы и дали банду». Писатель на грани отчаяния: «Подавлен. Все опротивело».

Возникает вопрос: почему же всего этого **почти** нет в романе? **Почти**, так как несомненную связь с процитированным выше письмом Шолохова можно увидеть в горьких словах Разметнова:

«У Гаева детей одиннадцать штук! Пришли мы - как они взъюжались, шапку схватывает! На мне ажник волос ворохнулся! Зачали их из куреня выгонять... Ну, тут я глаза зажмурил, уши заткнул и убежал на баз! Бабы - по мертвому, водой отливали сноху... детей...»

Не надо думать, что в споре Давыдова и Разметнова о судьбе детей раскулаченного Гаева Шолохов на стороне Давыдова: Разметнов тоже положительный герой, к тому же, судя по шолоховскому письму, выражающий его отношение к перегибам коллективизации. Шолохов лишь объясняет, почему именно Давыдов вдруг стал таким жестокосердным.

К чести Шолохова, он воссоздает сцены раскулачивания с позиций писателя-гуманиста. Эпизод в доме Фрола Рваного трактуется им не как торжество безудержной классово-ненависти, а как законное право Демида Молчуна, прожившего в этом доме пять лет в работниках, иметь валенки и поест меду. (Не надо идеализировать отношения хозяев и батраков, об этом убедительно говорили писатели и в XIX в.). Даже Разметнову «противны и жалки мокрые и красные, как у кролика, глаза» Фроловой дочери, натягивающей на себя девятую юбку, и это далеко не все содержимое прихваченного ею узла. И на память приходит хрестоматийная сцена с ушаковской женой, чьи дети были лишены самого необходимого: в доме Фрола христианские заповеди явно не исполнялись. Но в то же время Шолохов не скрывает народного сочувствия раскулаченным, понимания того, что их богатство нажито и личным тяжелым трудом: «Наживал, наживал, а теперь иди на курган», - бормочет одна из женщин. Хоть один казак да воздержался от решения раскулачивать Фрола Дамаскина, который, кстати, - и Шолохов это показывает - по закону раскулачиванию не подлежал: с государством рассчитался. А когда дошли до Тита Бородина, «собрание тягостно промолчало». А чего стоит реплика: «Отдай нам Фролово имущество, а Аркашка Менок на него ероплан выменяет».

С советских времен повелось представлять секретаря райкома Корчжинского, с которым знакомится только что приехавший Давыдов, персонажем для автора отрицательным. Теперь, зная шолоховское письмо, вряд ли заподозришь писателя в осуждении секретаря, да и сам художественный текст никаких оснований к этому не дает. «Поднятая целина» неизмеримо глубже в своем содержании, чем трафаретные представления о том, что раз Давыдов положительный герой, значит, он всегда прав. У Шолохова положительный герой не схема, а живой человек с присущими ему слабостями. Символ 25 тысяч рабочих, участвовавших в коллективизации, воссозданный шолоховским талантом Семен Давыдов - фигура не отягощенная особыми преступными деяниями, но и не свободная от заблуждений своего времени. Сейчас Давыдову не без оснований вменяют в вину «умильные речи» про кулацких детей, которых-де обязательно выведут в люди, обласкают-воспитают, но авторская симпатия к Давыдову как к человеку вовсе не означает того, что Шолохов негативно относится к словам секретаря, возмущенного применением

«административных мер для каждого кулака без разбора» и предупреждающего Давыдова: «Середняка ни-ни!»

Не менее важна для понимания позиции Шолохова та оценка, которая устами прокурора дана действиям Нагульнова: такого, как в колхозе Гремячьего Лога, «не было даже при Николае Кровавом». Характеристика его «партизанских методов» дана в романе ещё ранее в беседе секретаря райкома с Давыдовым. «Подвиги» Нагульнова читатель увидит и сам: страшен Нагульнов в своем гневе на Разметнова, пожалевшего детей раскулаченных:

«Гад!- выдохнул свистящим шепотом, сжимая кулаки.- Как служишь революции? Жа-ле-е-ешь? Да я... тысячи станови зараз дедов, детишек, баб... Да скажи мне, что надо их в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета... всех порешу!- вдруг дико закричал Нагульнов, и в огромных расширенных зрачках его плеснулось бешенство, на углах губ вскипела пена».

Почему же в таком случае Нагульнов остался для Шолохова положительным героем? Как и в трактовке образа Михаила Кошевого, писатель склонен понять и простить человека, не растерявшего окончательно «душу живу».

Однако, объективное отношение как к героям-коммунистам, так и к героям из другого лагеря, скупые сцены раскулачивания вызвали претензии к автору романа. Журнал «Октябрь» отказался от публикации - «Поднятую целину» напечатал «Новый мир», а Шолохов в одном из писем пояснял: «Редакция потребовала от меня изъятия глав о раскулачивании. Все мои доводы решительно отклонялись». Редакторов не удовлетворило и название «С кровью и потом». (В первоначальном названии исследователи видят отзвук романа «Россия, кровью умытая» А.Веселого, с которым Шолохов дружески общался во время зарубежной поездки 1930г.). Пришлось уступить. И опять же в его письме Левицкой читаем: «На название («Поднятая целина») до сих пор смотрю враждебно. Ну, что за ужасное название! Ажник самого иногда мутит. Досадно». А ведь сколько накручивалось еляя вокруг названия, якобы поэтизирующего и прославляющего коллективизацию. (Кстати, не случайно во второй книге романа о тракторе сказано: «Как только напорется на целину, где-нибудь на повороте, так у него, у бедного, силенок и не хватает»).

Не было шумных восторгов и после публикации романа. Посредственный роман Ф.Панферова «Бруски», запечатлевший «вождя и учителя» пропагандировался и расхваливался куда более активно. На страницах ведущих журналов мелькали обвинения в затушевывании Шолоховым контрреволюционной инициативы кулачества, в недостатке бдительности. Напротив, зарубежная и даже белоэмигрантская критика хвалила роман за правдивый показ жестокости и трагедийности сталинской коллективизации. После перевода 1935 г. «Поднятой целины» на шведский язык высказывалось мнение, что Шолохов как никто другой достоин Нобелевской премии. (Нобелевским лауреатом Шолохов стал

гораздо позже - в 1965 г.). Роберт Конквест в книге «Жатва скорби. Советская коллективизация и террор голодом» неоднократно ссылаясь на «Поднятую целину». Американский литературовед Э.Симмонс уже в 60-е гг. писал об авторе «Поднятой целины»: Шолохов снова настоял на истине, как он ее понимал, в лучших традициях великих русских писателей XIX в.

К сожалению, в 1988 г. С.Н.Семанов выступил с печально памятной статьей (29; 265-269), где сам факт создания «Поднятой целины» объясняется «сговором» писателя со Сталиным: последний разрешает публикацию 3-й книги «Тихого Дона», а Шолохов пишет книгу, прославляющую сталинскую коллективизацию. Возражения оппонентов Семанова (8, 10, 22), безусловно, справедливы. (Прежде всего надо сказать о том, что вопреки Семанову, роман писался задолго до встречи со Сталиным летом 1931 г. Ведь в письме к Е.Левицкой от 19 ноября 1931 г. Шолоховым сказано: «Уже написал 5 листов вчистую и много «не в чистую»). В романе нет прославления Сталина: он не упомянут, как Ворошилов, в рассказе Разметнова об обороне Царицына, хотя с 1929 г. вождь уже именовался главным героем обороны. Не упомянут Сталин и в лирических раздумьях Кондрата Майданникова о Красной площади. Имя Сталина колхозу присваивают в долгих спорах. Коллективизация показана как принудительная: даже мягкий по характеру Разметнов уверен: «Мы им рога посвернем. Все будут в колхозе!» Или: «Вышли люди из колхоза, а им ни скота, ни инструмента не дают,- говорит Нагульнов.- Ясное дело: жить ему не при чем, деваться некуда, он опять и лезет в колхоз». Неважно, что герою-активисту эта ситуация нравится - объективный смысл его слов достаточно выразительно проясняет ситуацию добровольного возвращения людей в колхозы.

Крестьянская жизнь предстает в романе не покорной партийным директивам, а вздыбленной, как норовистый конь, рождая ощущение трагедийности и жестокости времени. Оно по-прежнему предстает в кровавой череде убийств, напоминая о первоначальном названии произведения. Шолохов не скрывает, что беднота подчас воспринимает все происходившее в деревне как отступление от революции. «Это так революция диктовала в восемнадцатом году? Глаза вы ей закрыли». И хотя в данном случае речь идет о законе 1925 г., обозначившем отход от уравнительного землепользования и приведшем к новому имущественному расслоению деревни, общее ощущение несправедности происходящего у читателя остаётся. Это подтверждается и диалогом Нагульнова с Банником:

«- Как же ты можешь сомневаться в Советской власти? Не веришь, значит?»

- Ну да, не верю! Наслухались мы брехнев от вашего брата».

За возмущением Банника, уже сдавшего по хлебазаготовке 116 пудов и вынужденного отдать ещё 42, стоит понимаемая автором реальность голода. (То, что этого так и не понимает Давыдов, начинает

восприниматься как определенная противоречивость романа). В унисон - и совсем не комически - звучит строка анекдота: «Сколько ни давай, сколько ни плати - все им мало».

В известном письме Горькому о 3-й книге «Тихого Дона» («Я должен был показать отрицательные стороны политики раскулачивания и ущемления казаков-середняков») Шолохов не случайно сравнивает 1919 г. с современной ситуацией: «Прошлогодня история с коллективизацией и перегибами, в какой-то мере аналогичными перегибам 1919 года, подтверждают это». О том, что расказачивание уже свершилось, подтверждает «Поднятая целина»: быт Гремячего Лога не похож на быт хутора Татарского, в романе не звучит казачья песня, однажды о ней лишь упоминается. Но казак-середняк ещё жив, и в нем возрождаются знакомые по «Тихому Дону» настроения. Вспомним анекдот, который слышит Давыдов, возвращаясь с партийного собрания: «Зараз появились у советской власти два крыла: правая и левая. Когда же она сымется и улетит от нас к Ядрене-Фене».

Понятно, почему редакция «Октября» побоялась публиковать роман на своих страницах: ведь в скором времени за подобные анекдоты люди начнут расплачиваться по 58-й статье. Так что, нельзя упрекнуть Шолохова и в искажении правды, в просталинском изображении настроений крестьянства. Примечательно, что Б.Можаев, воссоздавший в романе «Мужики и бабы» все то, о чем говорилось в письме Шолохова, заметил, что «Поднятая целина» отражает иной, чем в его книге, этап коллективизации, - после публикации статьи Сталина «Головокружение от успехов», который был вынужден посчитаться, на словах, конечно, с возмущением крестьян. Как бы ни оценивали сейчас позицию Сталина, как бы ни упрекали его в лицемерии, историческая правда была в том, что люди Сталину тогда верили (иначе не написали бы 90 тысяч писем), статья многих успокоила, у Шолохова это показано в полном соответствии с исторической правдой, как и та, показанная хотя бы в 28 главе, сумятица в умах, которую не могла не вызвать непоследовательная и лицемерная политика. Другое дело, что статья была очередным обманом, за которым последовал страшный голод 1932-1933 годов. И опять прозревающий Шолохов пишет Сталину отчаянные письма (...). А в письме Е.Левицкой 30 апреля 1933 г. звучит горький сарказм: «Я бы хотел видеть такого человека, который сохранил бы оптимизм... когда вокруг него сотнями мрут от голода люди, а тысячи и десятки тысяч ползают опухшие и потерявшие облик человеческий».

Вот почему была прервана работа над 2-й книгой, прервана и голодом, и ежовщиной, когда Шолохов бросил писать не только «Поднятую целину», но и вообще, и начавшейся войной, уничтожившей все написанное. Но вернувшись после войны к давнему замыслу, Шолохов ограничился изображением только небольшого отрезка времени (2 месяца). Не мог он подступить к трагическим дням голодомора, не мог лгать, делая вид, что этого не было, но уже не мог, как в молодости,

сказать всю правду. На наш взгляд, вторую книгу романа нельзя отнести к подлинно художественным открытиям, которым стала книга первая. В этом - трагедия большого таланта, истоки которой, говоря словами В.Хабина, «в мучительной борьбе реалиста, проникнутого народным чувством, верного правде сущего и адепта идеи должного».

Но, опровергая тех, кто видел в «Поднятой целине» гимн сталинской коллективизации и раскулачиванию, «многоэтажную ложь», не надо впадать и в другую крайность - представлять Шолохова едва ли не противником коллективизации (25). Так в научный оборот начинает входить фраза писателя эмигранта 3-й волны Владимира Максимова: «Может статься, не в социальных максимах Давыдова и Нагульнова, а в размышлениях Половцева по-настоящему выражена позиция?..» (В какой-то мере это повторение вопроса, высказанного в 30-е годы на страницах эмигрантской газеты «Возрождение»: «Кто ее («Поднятой целины» - Л.Е.) автор, подлинный приверженец Сталина и его режима или скрытый враг, только надевший личину друга?»).

Конечно, в речах Половцева оказалось и немало верных предостережений: «...Крепостным возле земли будешь», «Хлеб пойдет для продажи за границу, а хлебобобы, в том числе и колхозники, будут обречены на жестокий голод». Верно оценил Половцев сталинскую статью «Головокружение от успехов» и ту доверчивость, с которой она была встречена крестьянами: «Дураки, богом проклятые! Они не понимают того, что эта статья гнусный обман, маневр! И они верят... как дети... Поймут и пожалеют, да поздно будет».

Все эти примеры - свидетельство объективной позиции писателя, стремившегося постичь, как в «Тихом Доне», одну и другую «правду». Именно благодаря такой объективности, выраженной в многогранности каждого из художественных образов, «Поднятая целина» и в наши дни остаётся произведением современным. Однако в целом роман пронизан социалистической идеологией. В.Камянов, противопоставляя ему роман «Сестры», пишет: «Налицо - коренное различие исходных установок (...) Партлидеры в его (Вересаева) глазах - ответчики за беззаконие. А для Шолохова - законодатели, вдохновенные преобразователи и социального уклада и морали». И с этим трудно не согласиться. Однако далее приходится полемизировать. В.Камянов считает, что Шолохов и Горький пошли на уступку власти и потому «оказались без нравственного компаса или при особом компасе, где стрелкой ведают уполномоченные на то лица. А скромный писатель Вересаев, не доверяя чужим дядям дергать стрелки, определил меру добра и зла по староинтеллигентному разумению. И вышел прав» (15; 167).

Однако в социалистической ориентации Шолохова в период работы над 1-й книгой романа нельзя видеть бездушное, тем более безнравственное стремление «подсуетиться», угодить власть предержащим, зажечь «факел идейности» ради пустого «восторга сопричастности великой ломке». Как и в современной России,

популярность социалистических идей, несмотря на их утопичность, определялась и определяется реальным положением народа. Шолохов - очевидец и свидетель НЭПа - видел и понимал, что НЭП не решил проблему социального равенства в деревне (вспомним страстное выступление Любишкина) да и в городах в 1928 г. была введена карточная система (8; 5). Он хотел показать «коллективизацию по-людски»: даже Гаева, как несправедливо раскулаченного, вернул на хутор. В «Поднятой целине» в отличие от «Тихого Дона» ощутимы те художественные принципы, которые выдвигала «доктрина» социалистического реализма - искусства агитационного, прямолинейного, выдающего желаемое за действительное. (Как выразился Э.Симмонс, роман своим оптимизмом и политической выдержанностью предвосхищает кредо социалистического реализма (30; 54). В романе нет героя, подобного Мелехову, и авторская позиция порой представляется упрощенной. Справедливо отмечалось, что в противоречии между верой Шолохова в благо, которое принесет коллективизация, и теми картинами жизни, что вышли из-под его пера, заключаются в равной мере и слабости, и непреходящие достоинства «Поднятой целины». В этом противоречии - трагический знак времени, ключ к пониманию, что творилось с людьми. И не только в сугубо социальном плане, но и в их умах, душах.

Заметим также, что идея коллективизации в чем-то отвечала понятиям и представлениям народа, привыкшего к традиционному землепользованию. Но уже в конце 1-й книги Шолохов вовсе не в духе соцреализма реалистично показал и «плоды» коллективного труда. Любишкин возмущенно жалуется Давыдову: *«Осталось у меня к труду способных двадцать восемь человек, и энти не хотят работать, злодырничают... Никакой управы на них не найду. Плугарей насилу собрал. Один Кондрат Майданников работает, как бык, а что Аким Бесхлебнов, Куженков Самоха или эта хрипатая заноза, Атаманчуков, и другие, то это горючие слезы, а не плугари!.. Пашут абы как. Гон пройдут, сядут курить, и не стихнешь их».*

Немало аналогичных штрихов и во второй книге. Шолохов показал, как Майданников побледнел оттого, что «трое работают, а десять... цыгарки крутят», как и молодой Куженков лениво подбирает сено возле перевернувшихся саней. Услыхав возмущенный голос Демки Ушакова, парень засмеялся: «Оно теперича не наше, колхозное». А почему пришлось Давыдову в горячую рабочую пору в карты играть? Мудрость художника предсказывала сложность социальных процессов, однако в критике конца 1950-1960-х годов это было сведено лишь к взаимоотношениям руководителя и подчиненных.

Приведенные примеры из романа отвергают упрек Гранта Матевосяна, что Шолохов якобы не заметил, как «трагически начинает ссориться труд и человек». (Свойственная соцреализму лакировка действительности проявлялась прежде всего в картинах «социалистического труда»).

К интерпретации образа Щукаря. Несправедливое вульгаризаторское отношение к шолоховскому роману проявилось и в, казалось бы, частном вопросе - интерпретации образа деда Щукаря. В 1987 г. в периферийных газетах была растиражирована статья журналиста Л.Воскресенского «Смешон ли дед Щукарь?», первоначально опубликованная в «Московских новостях». В ней Щукарь предстает как тунядец, лентяй, варварски относящийся к лошади... Очень сомнительна для автора статьи воспитательная роль этого образа. «Даже городскому жителю,- возмущается Воскресенский,- трудно без стыда и боли одолеть эти четыре страницы «смешного текста», а каково крестьянину, имевшему дело с лошадыю и знающему, что такое лошадь в хозяйстве». Однако, есть такая черта в русском характере: ради красного словца не пожалеть и родного отца. Что уж тут о лошади говорить. Художественный образ - не наставление по трудовому воспитанию, а эстетическое пересоздание действительности, способствующее всестороннему развитию личности.

Л.Воскресенского в «развенчании» Щукаря поддержал А.Знаменский в завидного объема статье «Трагикомедия мелкой души: так кто же он такой, всем хорошо известный дед Щукарь?» (Литературная Россия.- 1987.- 18 декабря). При этом автором говорится немало высоких слов о мастерстве Шолохова: «Вот уже полвека живет среди нас этот замечательный старичок, потешая, развлекая и удивляя. Он совершенно не стареет... Мы пытаемся проникнуть в секрет его разительной живучести, уже сделавшей заявку на вечность, бессмертие». Однако, какой смысл вкладывает автор статьи в этот действительно нарицательный и неординарный образ? Как согласуется трактовка А.Знаменского с шолоховской идейно-художественной концепцией? Ответ на эти вопросы, увы, неутешительный.

Знаменитый старичок, по мнению краснодарского литератора, оказался... лодырем и люмпеном и «трудовой среде как-то не очень подходит, не сливается с ней». Он - «соль земли наоборот», «Человек наизнанку», только примазавшийся к званию трудящегося человека. «Как у всякого люмпена, в нем с малых лет (оказывается, люмпеном человек уже рождается) живет сладостная мечта о безбедной, независимой жизни, минуя труд». В доказательство автор разбирает эпизод за эпизодом многие страницы романа - от «ошибки» бабки-повитухи и рыбной ловли «юного прагматика» до неудачного кашеварства Щукаря в бригаде Любишкина. Но вот то, что идет в разрез с «концепцией» А.Знаменского, он, разумеется, опускает. И то, что крышу Марине Поярковой старый дед перекрыл лучше молодого Разметнова. И то, что назначенный кучером и конюхом при правлении колхоза Щукарь «несложные обязанности свои выполнял неплохо». Коней запрягал, соперничая в быстроте с гремаченской пожарной командой. Даже спать, несмотря на весенние заморозки, перешел было в конюшню, а после скандала, учиненного женой, «два раза за ночь ходил проведывать жеребцов, конвоируемый своей ревнивой супругой». Юмор Шолохова в данном контексте не

снимает серьезной оценки трудовой бытности Щукаря. Чем больше вчитываешься в статью «Трагикомедия мелкой души...», тем яснее понимаешь: главная вина Щукаря, по Знаменскому, в том, что он посягнул на кулацкий тулуп, почувствовал и свое право приблизиться к «обобществленному живому и мертвому инвентарю». Вот за это-то и обвиняется он теперь даже не в крохоборстве только, а в алчности, в корыстной страсти к «интересу».

Алчность героя доказывается кражей курицы у соседа: не для себя, для бригады, но тоже, как подчеркивается в статье, из личных, корыстных побуждений. И, конечно же, за рамками статьи остаётся продолжение эпизода, когда сосед отдаёт Щукарю и вторую курицу, понимая, что пахарей надо кормить.

Создается впечатление, что А.Знаменский разделяет точку зрения одного из героев романа, предлагавшего создать два колхоза: один - для зажиточных хозяев, владеющих тяглом, другой - для голытьбы. За этим у него, как и у Л.Воскресенского, стоит уверенность, что все бедняки - лодыри. кстати, мысль о том, что среди бедняков были и такие, Шолоховым нисколько не оспаривается. Но при чем здесь дед Щукарь? А.Знаменский очень подробно цитирует сетования Любишкина на то, что не выполнить ему план с такими, как Щукарь, «забывая», что в не таких, как Щукарь, было дело, да и оказался он в бригаде временно, ибо по возрасту своему он уже отпахался, послан был в бригаду в горячую пору для посильной помощи.

Шолохов, в отличие от современных публицистов, не считал всех бедняков лодырями (для подлинно глубокого прочтения романа надо обратить особое внимание хотя бы на такую фигуру, как Павел Любишкин). Причиной бедности могли быть и стихийные бедствия, и несчастный случай, потерянное на войне здоровье, не способствующий расцвету хозяйства состав семьи, наконец, социальная незащищенность: батрак есть батрак! И если даже принять всерьез мысль А.Знаменского, что Щукарь по природе своей не крестьянин, то и это не повод для унижения и искажения человеческой сущности Щукаря, сетовавшего, что в крестьянской бытности не было у него удачи. Нет оснований глумиться над сожалениями уже старого и немощного человека, что новая власть пришла «трошки поздно», что «лет сорок бы назад... я бы, может, другим человеком был».

А.Знаменский, напротив, комизм образа Щукаря понимает как крушение утопической мечты люмпена «случайно поджиться» и возвыситься над другими, как крах надежды на скорый и полный успех вне труда, принимающей анекдотические, грустно-веселые, а иногда и трагикомические черты. По этой «концепции» крах настигает Щукаря даже не в конце романа (если крахом позволительно называть искреннее и глубокое человеческое горе, воспринимаемое нами как голос народа, оплакивающего своих погибших сынов), а когда он дает «отлуп» Майданникову. Дескать, понял, что и в колхозе главная фигура - труженик.

Не будем останавливаться подробно на идейно-художественной функции образа Щукаря в структуре романа, но несомненно, что трагикомические краски наложены писателем вовсе не для разоблачения люмпена - Щукаря. И нельзя подходить к художественному произведению только как к репортажу их эпохи 30-х годов. Правы те исследователи, которые видят в этом образе персонификацию смеховой культуры народа, воспринимаемой как антиномия трагизму социально-исторических обстоятельств. Ситуационный комизм, шутка, юмористические присловья убеждают в оптимистичности народного мировосприятия. Суть шолоховского принципа в свойственной реализму уравновешенности трагедийного и смешного, высокого и низкого, «плюсов» и «минусов» социального бытия. В уравновешенности, в которой есть место и откровенной авторской иронии, и мудрому пониманию того, что смех - это тоже отстаивание права наивной и доброй души на собственное достоинство. Композиционно шолоховский роман строится на последовательно проведенном параллелизме содержания драматических и комических эпизодов, когда последние либо предсказывают первые, либо позволяют увидеть в них издержки прямолинейности главных героев. В Щукаре, наконец, раскрыта натура художественная, о чем проникновенно говорил известный переводчик этого романа на французский язык Жан Катал, советуя: «Не надо дурно говорить о деде Щукаре». Как всякий классический и вечный образ (ближе всего он стоит к Санчо Панса), образ Щукаря, конечно, допускает вариативность толкований, исключая однако, искажение его гуманистической сути. А именно это возобладало в статьях Л.Воскресенского и А.Знаменского.

И последнее полемическое замечание: по Чалмаеву в «Поднятой целине» якобы возродилась поэтика «Донских рассказов» и свойственная им «идеализация насилия», но как тогда быть с шолоховским реквиемом по уходящей жизни Тимофея Рваного?

Художественное богатство «Поднятой целины» при всей противоречивости романа - национальное достояние народа, и оно должно сохраниться в его памяти.

Рассказ «Судьба человека». В годы Великой Отечественной войны Михаил Шолохов - военный корреспондент, автор очерков - в их числе «Наука ненависти» (1942), получивших большой общественный резонанс, главы незаконченного романа «Они сражались за родину» печатались на протяжении послевоенных десятилетий. В 1957 г. Шолоховым написан рассказ «Судьба человека», вошедший в золотой фонд произведений о борьбе народа с немецко-фашистскими захватчиками. Рассказ посвящен Е.Левицкой. На письма к ней Шолохова мы уже неоднократно ссылались, и это посвящение как бы подчеркивает преемственность рассказа и предшествующего творчества писателя.

Принципиально новым в рассказе Шолохова было то, что писатель показал как положительного героя времени человека, прошедшего немецкий плен. (Кстати, таким был путь и лейтенанта Герасимова в

«Науке ненависти»). Люди такой трагической судьбы долгое время подвергались репрессиям, им не было места на страницах литературных произведений. Поэтому, повстречавшись ещё в 1946 г. с тем, кто стал прототипом образа Андрея Соколова, Шолохов не мог реализовать свой замысел. Он не принадлежал к тому типу писателей, кто мог заведомо писать «в стол», не надеясь на публикацию. Он выступил со своим рассказом на страницах «Правды» только в период «оттепели» - после XX съезда партии, положившего конец культу личности Сталина и связанной с ним системой запретов.

Частная жизнь главного героя Андрея Соколова включена в конкретное время реальных исторических событий; герой (он родился в 1900 г.) - ровесник XX века, принявший на свои плечи все его социальные катаклизмы. Он выстоял в трагических испытаниях - немецкий плен, гибель семьи - которые послала ему судьба.

Композиция и жанр. Самая заметная композиционная особенность «Судьбы человека» - построение по принципу «рассказа в рассказе». Оно связано с наличием в произведении двух субъектов сознания и речи, последовательно излагающих его художественные события: собственно повествователя, персонально не обозначенного, и героя - Андрея Соколова. В основе структуры рассказа лежит прием композиционного обрамления: исповедь героя заключена в рамки речи повествователя. Рассказ Соколова выделен в особое художественное единство несколькими способами. Он отличен от речи повествователя по своей внешней форме, поскольку последняя представляет из себя типичный *Ich-Erzählung*, а слово героя дано как сказ. Речь Соколова маркирована стилистически, его рассказ относится к прошлому, имеет иной объект изображения, ритм и тональность.

В силу такой подчеркнутой выделенности рассказ Соколова получает особую значимость, он становится текстом в тексте, произведением в произведении, приобретает иное измерение, превращается в смысловой центр шолоховского творения. Поэтому каждое слово получает в исповеди героя особую весомость. Помещение же рассказа Соколова внутрь другого рассказа создает между ними сложные отношения: герой и его жизнь становятся объектом эмоционального осмысления со стороны повествователя, в которое включается и читатель.

Мотивировка рассказа Соколова носит очерковый характер, повествователь сообщает читателю то, что он услышал от героя во время их случайной встречи на берегу реки, когда Соколов принял писателя за «своего брата» шофера. Разумеется, функция этого приема у Шолохова сложнее. Соколов видит в слушателе человека и своего поколения, и своей судьбы. Это определяет естественность, предельную откровенность и полифункциональность его монолога. Зарубежная критика обратила внимание на то, что в «Судьбе человека» сочетаются исповедальность как элемент стиля и исповедь как жанр (13, 123-129). Речь Соколова становится исповедью, обращенной к повествователю и к себе. Это диалог

с собой, раздумье о своей жизни и жизни вообще, в которых нужно разобраться. Это рассказ о своем горе и душевном мучении, от которого нужно освободиться, стремление и показать себя, и утвердиться в своей правоте. В процессе рассказа происходит в какой-то мере освобождение Соколова от тяжелых душевных мук. Местами монолог Соколова превращается в суд героя над собой. Таким образом он двунаправлен: обращен к повествователю, у которого Соколов ищет поддержки, понимания, и к самому себе, становясь осмыслением своей судьбы. Пользуясь термином М.М.Бахтина, его можно назвать диалогическим монологом. Характерно и то, что рассказ Соколова идет почти без всяких пояснений, комментариев с его стороны: он считает, что повествователю все понятно, что их жизненный опыт и сознание едины.

Специфична в шолоховском творении и форма сказа. Он сохраняет все свои признаки, воссоздавая безыскусную, естественную речь героя и подавая ее именно как чужую индивидуальную речь, как изображенное слово. И в то же время это хоровой, многоголосый сказ, не ограниченный сугубо профессиональной или диалектной лексикой.

По своей стилистической организации исповедь Соколова двойственна. В этих кульминационных моментах речь героя приближена к авторской речи, сливается с ней. То, что речь героя выстроена автором, проявляется и в насыщенности рассказа Соколова раздумьями-отступлениями, и в постепенном включении в речь героя высоких литературных слов и правильных синтаксических конструкций.

Происшествия, о которых рассказывает герой, можно разделить на два типа: на события, которые происходят помимо его воли (эпизод расставания, сцена пленения, гибель семьи, смерть сына и др.), и на события, которые являются следствием самостоятельных действий Соколова, его инициативных поступков. К ним можно отнести сцену убийства предателя, эпизод с комендантом лагеря, побег из плена и др. Примечательно, что те и другие эпизоды чередуются, но если вначале преобладают события первого типа, «удары судьбы», (Б.Ларин), то по мере приближения к финалу рассказа Соколов превращается в человека, творящего наперекор року свою судьбу, проявляющего жизненную и социальную активность, становящегося личностью. При этом композиция повествования о жизни героя подчинена принципу чередования беглого и развернутого описаний. Развернутое описание возводит происшествия в ранг события, повышает его значение, отмечает самые важные в идейном смысле эпизоды. Но в тексте используется ещё один способ усиления значимости тех или иных сцен: сообщение о них носит прерывистый характер, наполнено паузами, обозначаемыми многоточием. Важен повтор ряда эпизодов, выражений, фраз, мыслей. Повторяется описание жены Соколова в сцене прощания, осуждение героем себя за свое поведение во время отъезда на фронт.

События, составляющие жизнь Андрея Соколова, объединены общностью своей функции, роли в жизни персонажа. Все они - испытание

героя: плен, события, в которые он вовлекается в плену (отношение к предателю, эпизод с Мюллером и др.), смерть близких, полное одиночество. События в рассказе нагнетаются по степени их драматичности. В жизни героя беда накладывается на беду, горе на горе. События имеют свою логику: они последовательно отъединяют Соколова от мира, разрывают его связи с ним, ведут героя к одиночеству. Тем большее значение приобретает последний, завершающий поступок героя - усыновление сироты Ванюшки. Соколов действует наперекор судьбе, логике событий, он сам устанавливает связь с миром, с людьми, начиная жизнь как бы сначала.

Развертывание судьбы героя как цепи испытаний роднит шолоховский рассказ с произведениями устного народного творчества, подключает его к могучим фольклорным традициям, прежде всего к сказкам, где мотив испытания всегда был одним из ведущих сюжетных приемов. Исходной ситуацией в судьбе Соколова выступает ситуация равновесия, счастливой семейной жизни - типичная исходная ситуация сказки, которая по Проппу «служит контрастным фоном для последующей беды». В исходной ситуации шолоховского произведения присутствует и случайность, трагическое последствие которой не предусмотрено героем: «Только построился я неловко. Отвели мне участок... неподалеку от авиазавода».

Завязка событий в рассказе драматична. Война обрушивается на Соколова внезапно, как обрушивается беда на героя в сказке. Со сказкой соотносятся мотивы потери и поисков семьи. Ядро сюжета рассказа составляют оппозиции герой / враждебная сила и жизнь / смерть. В основе ряда ситуаций и мотивов рассказа лежит, как отметили многие исследователи, принцип троичности. Так для судьбы Соколова характерны три главных беды: плен, гибель жены и дочерей, гибель сына; в эпизоде с Мюллером герою трижды предлагают стакан шнапса, у него трое детей, в сюжете рассказа на берегу реки встречаются три человека. Элементы народной поэтики присущи и стилистике рассказа Андрея Соколова (поговорки, присказки, речевые обороты и сравнения, свойственные фольклорным произведениям - характерно словоупотребление «белый свет» - элементы плача). Они проявляются и ритмическом рисунке наиболее эмоциональных фрагментов его рассказа, и в синтаксической организации его речи. Достаточно вспомнить описание жизни в плену:

«И кулаками били, и ногами топтали, и резиновыми палками били, и всяческим железом, какое под руку попадет, не говоря уже про винтовочные приклады и прочее дерево.

Били за то, что ты - русский, за то, что на белый свет ещё смотришь, за то, что на них, сволочей, работаешь».

Описание построено на основе синтаксического параллелизма и воспринимается как поэтическая формула - обобщение судьбы русского и вообще советского человека в неволе, фашистском плену, рожденное народным сознанием, народным поэтическим талантом.

Фольклорные элементы поэтики «Судьбы человека» внешне мотивированы тем, что Соколов - выходец из трудового народа - носитель его сознания. Но их «густота», частота, а главное - разножанровость превращают его частный, личный голос в голос всего народа. В его рассказе выражается народное отношение к труду, семье, чужому горю, плену, предательству, родине, смерти (т.е. ко всем основным категориям бытия) и нравственный кодекс народной жизни: «На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вынести, все снести, если к этому нужда позвала».

Примечательной особенностью рассказа Соколова является также его устремленность в будущее. Жизнь героя вытянута в одну линию, события движутся хроникально, в естественной последовательности. Бытие Андрея Соколова предстает как движение в историческом времени и пространстве, причем последнее выступает в рассказе как социальное пространство. Отсюда важная роль в «Судьбе человека» пространственных мотивов: дома, дороги, пути. Герой постоянно перемещается, движется, мотив движения - центральный тематический мотив рассказа, и движение постепенно получает в произведении широкий смысл, становясь наполнением, символом жизни Андрея Соколова.

Все сюжетные эпизоды стянуты вокруг фигуры героя так, что соотношение героя и мира становится центром произведения. Не случайно диалог героя и повествователя вынесены на природу, происходит в мире:

«... Но уже иным показался мне,- говорит повествователь,- в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни».

Итак, герой шолоховского произведения, самый рядовой и обычный советский человек, рассказывающий повествователю о своем жизненном пути, своем счастье и горе, предстает перед нами многомерным, неоднозначным. Андрей Соколов,. И творение Шолохова вполне можно прочесть как рассказ о жизни одного человека в типичной для военного времени ситуацией. Но Соколов выступает в рассказе не только как личность, значимая своей частной судьбой. Он близок к фольклорным образам, олицетворяющим целый коллектив, он сродни эпическому герою.

Шолоховский герой - это носитель народной нравственности, воплощение народного характера и поведения. Рассказ называется «Судьба человека», в нем художественно решаются такие проблемы, как сущность человека, смысл его жизни, осознание им своего долга перед собой и обществом, его отношение к судьбе, истории обществу. Меняется в рассказе и осмысление судьбы. Судьба - это не только то, что происходит с человеком помимо его воли, на что он обречен неумолимым ходом событий, судьба - это и деяние человека, его противостояние ходу событий. Так в принципах поэтики Шолохова выражается новая концепция личности, присущая реализму XX века.

Обобщающий характер носят и заключительные размышления повествователя: судьба Андрея Соколова и его приемного сына

осмысляется им во всеобщих категориях бытия, через которое обычно интерпретируется место человека в мире: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы...» Герои снова выведены в мировое пространство, в историю, и их судьба, таким образом, перерастает рамки частной жизни.

Сюжетно рассказ завершен, закончены и слово героя и слово повествователя. Но события в жизни героя не завершены. Его судьба разомкнута в общий ход жизни, выходит за пределы текста. Создается впечатление, что перед нами фрагмент живой реальности, подлинной и бесконечной.

Рассказ лишен счастливого финала. Повествователь спрашивает сам у себя: «Что-то ждет их впереди?»- и продолжает: «И хотелось бы думать, что этот русский человек выдюжит и около плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина». Рассказ Андрея Соколова, трудности, беды, которые он вынес, не утраченная им любовь к людям убеждают нас, что он выдюжит. Читатель понимает, что герой находится перед новым циклом испытаний, но теперь он не одинок, ребенок - это символ будущего, знак обретения героем личностного смысла бытия.

Произведения Нобелевского лауреата, великого русского писателя Михаила Александровича Шолохова внесли достойный вклад не только в национальную, но и мировую литературу. Шолохова часто сопоставляют с гордостью американцев - У.Фолкнером, который не знал себе равных в литературе США 1930-1940-х г.г. по видению органической связи микромира отдельного человека и макромира. Сошлемся на высказывание современного исследователя, профессора Джона Пилкингтона: «Высшее достижение романного искусства как раз и пришлось на период до середины 50 г.г. После этого появилось немало хороших мастеров, но ни одного гиганта, во всяком случае, писателя уровня Шолохова или Фолкнера... Они создавали литературу, которая в одно и то же время была и специфически региональной, и глубоко национальной, и мировой. И вот что ещё интересно: многие современные им писатели оставили свой след в литературе, разрабатывая тот или иной аспект бытия - трагедию «потерянного поколения», фрейдистские комплексы, отчуждение маленького человека в большом городе и так далее; но эти два гиганта писали «просто» о человеке и поэтому о каждой из названных проблем написали глубже других».

Литература:

1. Чалмаев В. «Донские рассказы»: к общечеловеческим идеалам через психоз ненависти // Русская литература XX века. Очерки. Портреты. Эссе. Ч. 2. – М., 1994.
2. Симмонс Э. Он избрал свой путь // Вопросы литературы. – 1990. – № 5.
3. Костин Е. Явление катарсиса в художественном мире Шолохова (Теоретико-методический аспект) // Литература ХХІХ (2). – Вильнюс, 1987.

4. Великая Н. Формирование художественного сознания в советской прозе 20-х годов. – Владивосток, 1975.
5. Хьетсо Г. Малоизвестный рассказ М.А. Шолохова «Ветер» // Поэтика стваралаштва Михаила Шолохова. – Нови Сад, 1986.
6. Трофимов В. Казачий вопрос // Дон. – 1990. – № 2.
7. Бирюков Ф. Эпопея борьбы и созидания// Литература в школе.- 1988.- № 1.
8. Бирюков Ф. Трагедия народа (О «Тихом Доне»)// Москва.- 1989.- № 12.
9. Бирюков Ф. Художественные открытия Михаила Шолохова.- М., 1980.
10. Великая Н. Формирование художественного сознания в советской прозе 20-х годов.- Владивосток, 1975.
11. Великий художник современности.- МГУ, 1983.
12. Гегель Г. Эстетика. В 4-х томах.- М., 1971.- т. 3.
13. Гей Н.К. Мир, человек и позиция писателя// Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека.- М., 1972.
14. Герасименко А.П. «Поднятая целина» М.А.Шолохова в контексте современного романа о коллективизации //Вестник МГУ.- 1989.- № 2.
15. Гура В. Как создавался «Тихий Дон» Творческая история романа Шолохова.- М., 1980.
16. Дворяшин Ю.А. Поднята ли целина в романе Шолохова?// Литература в школе.- 1990.- № 2.
17. Егорова Л. Не умирающая сила романа (О «Поднятой целине» М.Шолохова)// Литература в школе.- 1988.- №1.
18. Ермаков И.И. Григорий Мелехов как трагический характер.- Ученые записки Горьковского пединститута.- Вып. 67.- Горький, 1969.
19. Заградка М. Исповедальность как элемент стиля и исповедь как жанр в монологической форме// Поэтик стваралаштва Михаила Шолохова.- Нови Сад, 1986.
20. 13а. Иванов-Разумник Р.В. Советская литература// Литературное обозрение.- 1996.- № 5-6.
21. Кайгородская В.Е. Серебряный век в художественном сознании русских писателей конца 1920-1930-х годов// Время Дягилева: универсалии Серебряного века.- Пермь, 1993.
22. Камянов В. Проводы без почестей// Звезда, 1991.- № 10.
23. Киселева Л.Ф. Мотивы жизни и смерти в «Тихом Доне» М.Шолохова// Вечные темы и образы в советской литературе.- Грозный, 1989.
24. 16а. Киселева Л.Ф. Русский роман советской эпохи: Судьбы «большого стиля». АД. - М., 1992.
25. Колодный Л. Рукописи «Тихого Дона».- Москва.- 1991.- № 10.
26. Конрад Х. Субъективизация эпических форм в творчестве Михаила Шолохова// Поэтика стваралаштва Михаила Шолохова.- Нови Сад, 1986.- С. 27.
27. Костин Е. Явление катарсиса в художественном мире Шолохова (Теоретико-методический аспект)// Литература ХХІХ (2).- Вильнюс.- 1987.

28. Курилов В. Композиция и жанр «Судьбы человека»// Творчество М.Шолохова и советская литература.- Ростов, 1990.
29. Кургинян М.С. Концепция человека в творчестве Шолохова// Михаил Шолохов. Статьи и исследования.- М., 1980.
30. Литвинов В. Уроки «Поднятой целины»// Литература в школе.- 1991.- № 9-10.
31. Минакова А. О художественной структуре эпоса М.Шолохова// Проблемы творчества М.Шолохова.- М., 1984.
32. Минакова А.М. Поэтический космос М.А.Шолохова. О мифологизме в эпике Шолохова.- М., 1992.
33. 24а. Минакова А.М. Об одном аспекте философии истории в эпопее М.А.Шолохова «Тихий Дон»// Проблемы традиций в отечественной литературе.- Н.Новгород, 1996.
34. Осипов В. «Поднятая целина». Презумпция невинности?// Дон.- 1996.- № 5-6.
35. Палиевский П. Шолохов сегодня// Наш современник.- 1986.- № 2.
36. Полтавцева Н.Г. Естественное и социальное в романе М.Шолохова «Тихий Дон»// Проблемы творчества М.Шолохова.- М., 1984.
37. Семанов С.Н. В мире «Тихого Дона».- М., 1987.
38. Семанов С.Н. О некоторых обстоятельствах публикации «Тихого Дона»// Новый мир.- 1988.- № 9.
39. Симмонс Э. Он избрал свой путь// Вопросы литературы.- 1990.- № 5.
40. Соболенко В. Жанр романа-эпопеи. (Опыт сравнительного анализа «Войны и мира» Л.Толстого и «Тихого Дона» М.Шолохова).- М., 1986.
41. Скорospelова Е. Русская советская проза 20-х г.г. Судьбы романа.- М., 1985.
42. Судьба Шолохова. Спец. вып.- Лит. Россия.- 1990.- 23 мая.
43. Тамахин В.М. Поэтика Шолохова-романиста.- Ставрополь, 1980.
44. Трофимов В. Казачий вопрос// Дон.- 1990.- № 2.
45. Хватов А.И. Художественный мир Шолохова. Изд. 3.- М., 1978.
46. 36а. Хьетсо Г. Малоизвестный рассказ М.А.Шолохова «Ветер»//Поэтика стваралаштва Михаила Шолохова.- Нови Сад, 1986.
47. Чалмаев В. «Донские рассказы»: к общечеловеческим идеалам через психоз ненависти// Русская литература XX века. Очерки. Портреты. Эссе. Ч. 2. - М, 1994.
48. Чалмаев В. Открытый мир Шолохова: «Тихий Дон» - не востребованные идеи и образы// Москва.- 1990.- № 11.
49. Чернова Н.И. «Так это было на земле»// Литература в школе.- 1991.- № 6.
50. Чекалов П.К. Судьба крестьянства в произведениях Шолохова// Материалы по литературе для выпускников средних школ и инновационных учебных заведений.- Ставрополь, 1996.
51. Шенгели Г.А. Поэтический образ: Теория и практика// Тыняновский сборник.- Москва - Рига, 1994.

52. Шолохов и Сталин. переписка начала 30-х г.г.- М., 1994.

53. Шолохов - Фолкнер: судьбы реализма, судьбы человечества// Литературная газета.- 1986.- 22 октября.

Вопросы и задания:

1. Раскройте гуманистический пафос «Донских рассказов» Дайте современную интерпретацию авторской позиции в рассказе «Продкомиссар». Определите смысл антитезы в завязке рассказа.

2. Проанализируйте рассказ «Жеребенок». Какими художественными средствами раскрывается близость Трофима к естественной соприродной жизни. Покажите слияние голосов автора и героя. Раскройте трагизм и жестокость финала.

3. Проследите развитие основных сюжетных линий «Тихого Дона» с учетом исторических событий эпохи и новой их интерпретацией. Перечитайте главы романа, указанные в скобках по ходу анализа романа. Соотнесите их содержание с трактовкой, предложенной в данном учебном пособии.

4. Казачий уклад жизни в изображении Шолохова. Отношение автора к разрушительным силам гражданской войны. Трактовка домашнего очага как общечеловеческой ценности . Трагизм его разрушения.

5. Раскройте единство названия романа, эпиграфа и сцены-реквиема по казачеству (VII, 28). Какому историческому событию она предшествует?

6. Расскажите о разных интерпретациях образа Григория Мелехова. Раскройте нравственный смысл правдоискательства героя, опираясь на конкретно-исторические эпизоды романа.

7. Проследите развитие лейтмотивов-символов судьбы Григория: сон: черные хлопья облаков, черный колодезь, черное небо, черная сгоревшая степь . Докажите, что они закономерно подводят к финалу романа. Объясните открытость финала и его пророческий смысл.

8. Дайте сравнительную характеристику женских образов романа.

9. Покажите развитие Шолоховым традиций русской классики в раскрытии внутреннего мира человека. Интерпретируйте диалог Чумакова и Фомина (VIII, 15), описание грозы (VII, 16), ландыша (VII, 1), степи (VIII, 6). Природа как воплощение философско-эстетической концепции писателя (VII, 19).

10. Ознакомьтесь с монографией В.Соболенко «Жанр романа -эпопеи. Опыт сравнительного исследования анализа «Войны и мира» Л.Толстого и «Тихого Дона» М.Шолохова» (М., 1986). Как соотнесены в ней романские и эпопейные начала сравниваемых произведений?

11. Ознакомьтесь с конспектом урока по «Тихому Дону» («Литература в школе».- 1997.- № 1. Какие эпизоды романа положены в его основу ?

12. Составьте проблемные вопросы к анализу произведений М.Шолохова «Поднятая целина» и «Судьба человека».

Лекция № 5

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК
(29.I.1890 – 30.V.1960)

План:

1. Периоды творчества поэта.
2. Философская проблематика поэзии Б. Пастернака.
3. Основные принципы пастернаковского мировоззрения. Пастернак – приверженец вечных ценностей.
4. Роман «Доктор Живаго»:
 - а) система образов романа «Доктор Живаго».

Борис Леонидович Пастернак – сын художника. Литературная деятельность началась в 1913 г. на границе символизма и футуризма, член группы «Центрифуга».

1-й период 1914 – 1927/28. 1917 г. – «Поверх барьеров». Порыв авангарда. Имитация потока сознания. Усложненная композиция, образы. Будучи новатором, был плотно включен в мировую культурную традицию. Ассоциации, связь с мировой культурой – импульсы. 1922 г. – «Сестра моя жизнь». Занял одно из первых мест среди поэтов. Стали воспринимать как классика. С 1915 г. – проза. Автобиографизм. «Детство Моверс» (1917 – 18). «Воздушные пути» (1924). «Охранная грамота» (1931). «Люди и положения» (1956), мемуары.

2-й период. С 1928 по 1931 резко порвал с принципом «поверх барьеров». «Впал, как в ересь, в неслыханную простоту». «Второе рождение» (1932). «На ранних поездах» - военные стихи (1943). Цикл «Когда разгуляется» в сб. «Стихотворения и поэмы» (1965).

Казалось бы, он был писателем, признанным советской властью. Но Пастернак выделялся своей упорной независимостью. Он был «кошкой, которая гуляет сама по себе» в мире домашних животных советского времени. Поэма «Высокая болезнь» (1924 – 28). Попытка найти свое место. «1905 год» (1917). «Лейтенант Шмидт» (не подвиг, а драма любви). Эти две книги опубликованы в 1927 г. Роман в стихах «Спекторский» (1925 – 1930). Всё это опыты поэтического эпоса о людях, увлечённых идеалами революции, обольщённых ею. Какое-то время воспринимал Сталина как харизматическую личность («Живет за крепостной стеною...»). С независимостью Пастернака долго мирились. Его публиковали. Он получил двухэтажную квартиру в Лаврушинском переулке, дачу в Переделкино. Но Пастернак не из числа тех, кто продаётся. Он не хотел оставаться вне своего истинного времени. Хотел говорить о нём, но на своём языке, не скрывая своих убеждений и ценностей. Он хотел обмануть всех, «втереть очки себе и читателю, чтобы современник, не замечая, принял и мои идеалы». Но общего языка с советской властью не возникало. Погрузившись в государственное издательство, выполняя соцзаказ, суметь сохранить свой голос было иллюзией. От неё Пастернак избавлялся дома. Когда увидел плоды коллективизации в Челябинске, Смоленске, он временно потерял способность писать. «Это горе не умещается в границы сознания». Наступила творческая немота.

Его поэзия – вечные темы в контексте времени. Любовь, природа, личность, драматизм судеб и существования. Пастернак понимал, что быть поэтом в СССР – опасное занятие. С середины 30-х годов он в опале как приверженец вечных ценностей, идущих вразрез с идеалами социализма. Пастернак обращается к переводам (Шекспир, грузинские поэты). Его не раз включали в список на уничтожение. Но поэты-грузины со связями спасали от немилости Сталина. Одновременно он работает над стихотворным циклом к будущему «Доктору Живаго». Стихотворение «Гамлет»:

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далёком отголоске,
Что случится на моём 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 идёт другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий
И неотвратим конец пути.

Я один, всё тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти.

Это одно из самых гениальных стихотворений в русской литературе за все времена её существования. На почти элементарной основе стиля 5 разных смысловых пластов. Актёр, Гамлет, Христос, автор, Юрий Живаго. Это стихотворение о себе, о своём взаимоотношении с миром. Отказ участвовать в действительности после 1917 г.

Философская проблематика поэзии Б. Пастернака

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Б. Пастернак

Поэзия Бориса Пастернака не легка для восприятия. Дело тут не только в сложности его поэтики, но и в глубине и динамике мысли. Некогда поэт заметил, что философия – листва поэзии; читая его стихи, убеждаешься в этом вновь и вновь. Философская традиция в русской лирике представлена такими именами, как Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев. В своём творчестве они размышляли о вопросах бытия, жизни и смерти, человеческого предназначения и духовности, взаимоотношениях человека и мира, человека и природы. Идеалы истины, добра и красоты находят своё выражение в произведениях всех великих художников вне зависимости от места и времени их существования, потому что именно эти ценности определяют человеческую жизнь в целом: они суть её, первооснова.

Философская направленность лирики Пастернака во многом обусловлена биографическими факторами. Музыка, живопись и

литература определяли атмосферу в детстве поэта. Его отец был известным художником, мать – одарённой пианисткой; гостями дома были Серов, Врубель, Скрябин, Рахманинов, Лев Толстой. Будущий поэт напряжённо впитывает в себя всё новое, постигает общую природу всего искусства и, в конечном итоге, всякой духовности. Все проявления человеческого духа имеют своим итогом обобщающую философскую систему взглядов; для её изучения молодой Пастернак решает стать профессиональным философом, поступает на философское отделение историко-филологического факультета, затем продолжает занятия в Марбурге. И хотя окончательный выбор его пал на поэзию, поэт на всю жизнь остаётся «привязан» к философской тематике, которая органично входит в его поэзию, не подавляя, не ослабляя её. Скорее, наоборот, лирика Пастернака только выигрывает от такого сближения, обретая неслыханную глубину и силу воздействия.

Особенность философской мысли Пастернака, или, точнее, способа её выражения, – то, что она нигде не дана явно, открыто. Поэзии вообще это не свойственно, но у Пастернака глубинный подтекст стиха зашифрован, спрятан особенно изощрённо, на грани риска, что ленивый и нелюбопытный читатель не сможет его уловить. Что ж, значит, такой читатель стихам не нужен. Человек, читающий Пастернака, должен сам пройти путь от поэтического образа к философскому обобщению: автор никогда не представляет явно «конечный вывод мудрости земной», ясный для него самого. Он даёт исходный материал для напряжённых мысленных исканий, впрочем, рассыпая тут и там намёки, вехи для указания пути. А основная философская позиция поэта остаётся как бы «за кадром».

Основные принципы пастернаковского мировоззрения. Основная философская проблема – проблема бытия. В каком-то смысле для Пастернака её нет. У него мир существует – и всё. Без всяких «почему» и «зачем»:

Не надо толковать,	Мареной и лимоном
Зачем так церемонно	Обрызгнута листва.

Существование мира утверждается всей поэзией Пастернака. Сама она – неизменное выражение удивления и благоговения перед чудом жизни. Потому что жизнь во всех её многообразных проявлениях есть непреходящее чудо, чья необыкновенность настолько велика, что способна исцелить любую боль:

На свете нет тоски такой,	Которой снег бы не излечивал.
---------------------------	-------------------------------

Герой поэзии Пастернака принимает бытие таким, каково оно есть; совершенство, целесообразность его не вызывают сомнения. «Сестра моя – жизнь», – говорит он. И жизнь входит в его стихи как в свой дом: поэт с ней на «ты», меж ними нет дистанции, о чём свидетельствуют эти строки:

Со мной, с моей свечёю вровень	Миры расцветшие висят.
--------------------------------	------------------------

Герой принимает мир, и жизнь в нём кажется ему простой и не отягощённой премудростями, созданными искусственно:

Труд при этом выступает как цель бытия и его форма: герой говорит о блаженстве «занятий», о том, что «праздность – проклятье». Таков для Пастернака «конечный вывод мудрости земной».

Философия Пастернака – жизнеутверждающая и оптимистичная. В этом мире много трагедий и невзгод, но они ведут нас к новым высотам понимания жизни, служат своего рода очищающим душу катарсисом. Нельзя сказать – «Мир прекрасен», но нужно – «Мир существует, и это прекрасно». Им правит закон любви. Всё это должен принять человек.

Роман «Доктор Живаго» (1955).

Предложил в «Новый мир» Симонову и Гослитиздату. Отдал рукопись итальянскому журналисту с условием, что в Италии роман не появится раньше, чем в России. Симонов направил от редколлегии письмо, с гневом заклеив Пастернака как отщепенца. Гослитиздат тоже. Журналист Джованно не дождался советской публикации и выпустил книгу на русском и итальянском языках в 1957 г. Роман сразу получил всемирное признание и принесла Пастернаку Нобелевскую премию по литературе 1958 г. В СССР кампания всенародного осуждения по принципу «Я эту гадость не читал, но скажу от имени коллектива...». Предложение выслать Пастернака из страны дружно поддержали все писатели. Он исключен из Союза писателей.

Я пропал, как зверь в загоне...	Я – убийца и злодей?
.....	Я весь мир заставил плакать
Что же сделал я за пакость?	Над судьбой страны моей...

Пастернак отказался от Нобелевской премии, так как не мог жить вне России. В 1960 г. он умер, в 1987 году восстановлен в Союзе писателей, в 1988 г. вышло первое советское издание книги.

«Шли и шли, и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что её по налаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра. Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» – «Живаго». Богатые похороны матери в первых строчках – ключ к остальному содержанию романа. Это сплошная история похорон – похороны людей, явлений, похороны России.

Роман очень нехарактерный для своего времени. Вроде бы реалистический, как «Война и мир», но в сущности модернистский, остро субъективный. Содержание – духовная история Пастернака, представленного в образе Живаго, биография которого списана с Дмитрия Самарина – университетского однокашника Пастернака. Важно не столько выразить жизнь Юрия Живаго, сколько его отношение к революции. Повествование построено по принципу лирического самовыражения. Структура окрашена личным субъективным началом, лирической доминантой. Главная нагрузка в монологе. Предмет – не поступки, не психология, а речи героев друг с другом и с самим собой. Монологи, обращённые к другому, не имеют индивидуальной окраски. Внутренние

монологи – почти ораторская речь, а не поток сознания. Нет смысла сравнивать этих героев с Наташей Ростовою и Андреем Болконским. Герои Пастернака не имеют зримого облика, а только духовный образ. Высокий уровень условности.

Особая роль – многозначительные знаки судьбы, совпадения. Свеча в окне, а за ней – Лара, судьба Юрия Живаго, о которой он ещё не знает. Лара оплакивает Ю. Живаго в той же комнате, где объяснялась с Пашей в любви. Из таких несовпадающих совпадений состоит жизнь. Власть непредсказуемых обстоятельств, Пастернак выискивает такие знаки.

Лара – преображённый портрет Ольги Всеволодовны Кринской, дважды поплатившейся лагерной отсидкой за близость с Пастернаком. Она мало имеет общего с Ларой. Главное – значение её для Пастернака (как Лара для Ю. Живаго). «Лара моей молодости – общий образ. Лара моей старости – Ольга Кринская». Любовь к жене – неподдельная, к Ларе – непостижимая, в сфере духа, в монологическом самораскрытии.

Критик Наталья Иванова верно отмечает, что «Ю. Живаго – никакая не автобиография, а попытка прожить другую, идеальную жизнь, реализация своего несостоявшегося предназначения. Творческий вымысел поэта равен реальности. Как бы сложилась жизнь, если бы река потекла по-другому?»

Основная коллизия романа – отношение героев к революции. Ни Пастернак, ни Живаго не были её противниками, не сопротивлялись ей. Их путь – восприятие истории как она есть, не сопротивляясь, но и не доверяясь ей. Преодолев приманки революционных мифов, Пастернак привык к тому, что Ю. Живаго воспринимали как данность, не подлежащую обсуждению. При этом Пастернак и Живаго видят величие происходящего и даже его справедливость. Вот что говорил д-р Живаго в дни революции: «Какая артистическая хирургия, разом удалить все вонючие язвы...». Но уже из этого монолога видно – они понимают, что это нож, это хирургическое насильственное вмешательство, несвоевременное и неуместное: чем дальше, тем лучше видно, что оно обошлось неоправданно дорогой ценой.

Это теперь мы все знаем, а тогда такая постановка вопроса было необычным делом. «И зверства белых и красных соперничали в жестокости, взаимно усугубля друг друга». Это впечатление Живаго получил в партизанском отряде, куда его призвали насильно...

Сегодня все согласны с тем, что гражданская война не меньшее бедствие, чем любая другая, а во многом и хуже. Это и видит Пастернак и его герой: люди, погибающие без вины, разбитые судьбы, нравственное падение, «утрата веры в цену собственного мнения» (т. е. в ценности личности каждого). Так никто не показывал гражданскую войну. Понятно, что Симонов перепугался.

Живаго – один из людей, чья судьба была сначала выбита из колеи революцией, а потом разрушена. Разрушение семей. Ещё неутешительнее

исход судьбы главных героев... Выслана за границу большевиками семья Ю. Живаго: жена, дети, отец. Лара пропала и, по-видимому, погибла. По мере того, как угасают силы Ю.Живаго, скудеет, грубеет окружающая жизнь. Остались только третья жена Марина и два ограниченных, туповатых товарища по гимназии Гордон и Дудоров. Наконец наступает смерть Ю. Живаго от сердечного припадка – не обращая внимания на пинки и ругань, он пробивается к выходу из трамвая, падает на мостовую и умирает. Это разворачивается в ёмкую символическую картину. «Юрию Андреевичу не повезло: он попал в неудачный вагон, на который всегда сыпались несчастья». Это реальный вагон, в котором едет Ю. Живаго, но одновременно и символ: Ю. Живаго и многие другие угасли оттого, что попали в череду катастроф, сыпавшихся на Россию с 1917 г., а кто не связан с этим, тот легко обгоняет этот вагон, как мадам Флери, принадлежащая нормальному бытию, обгоняет «неудачный» трамвайный вагон.

Отношение автора и героя к революции меняется на протяжении романа? Вряд ли. Революция всегда сохраняет притягательную магию «великого откровения, ахнутого в будни». Правда, вложить в роман положительную сторону революции Пастернак не смог или не захотел. Скорее не захотел. Но они присутствуют в образах нестигаемого двоюродного брата Живаго. Даже отталкивая бесчеловечностью, революция привлекала русскую интеллигенцию, казалась воплощением многолетней мечты лучших русских людей. Для нас всё ясно, но не для них тогда. В непоследовательности Ю. Живаго отразились противоречия самой истории. Противоречия...

Это плохое оправдание, и Воздвиженский злоупотребляет им. Для многих людей всё было ясно с самого начала, как Божий день – когда большевики вели разлагающую пропаганду на фронте во время великой войны, предавая общее Отечество врагу в интересах одной партии, когда они свергли вооружённой силой легитимное демократическое правительство, расстреляли рабочую демонстрацию, собравшуюся в защиту Учредительного собрания, когда они разгромили все небольшевистские газеты, отменили частную собственность и провозгласили во всеуслышание геноцид главным методом строительства социализма. С первых дней своей власти эти люди громоздили преступление на преступление во имя абсурдных и противоестественных целей. Не самоустранение, не «объективная» и малодушная апатия, а вооружённая борьба против носителей чудовищной духовной эпидемии была единственным правильным выбором, которому последовали тысячи лучших людей России. Прочитайте историю поэта Леонида Каннегиссера, рассказанную Георгием Ивановым в «Петербургских зимах» и Марком Алдановым в «Убийстве Урицкого». Блестящий светский молодой человек, «он был исключительно одарён от природы» (слова Алданова), богат, образован, красив нравственно и физически. Его первые

литературные опыты изобличают крупный талант, которому не суждено было развиваться. 16 (29) августа 1918 г. он застрелил председателя Петроградской ЧК, мстя за смерть своего друга. На допросах держался с беспримерным мужеством. (Алданов: «Что поддерживало этого юношу, этого мальчика, в тех нечеловеческих страданиях, которые выпали ему на долю? Не знаю. Хочу понять – и не могу».) Один из матросов, возивших его на катере из Кронштадтской тюрьмы на допрос в Петроград, рассказывал: когда море разыгралось и катер стало заливать, Каннегиссер сказал: «Если мы потонем, я один буду смеяться». Ему было всего двадцать лет, когда его расстреляли.

«...Очнувшись, мы не вернём себе уже половину утраченной памяти. Новый порядок обступит нас отовсюду, не будет ничего другого», – предсказывает будущее Ю. Живаго. И действительно, жизнь Ю. Живаго станет жизнью, потерявшей память о своей прежней полноте. Самый страшный образ – в конце, в эпилоге, бельевщица Танька, сохранившая внешние черты отца. Она не имеет ни прошлого («мне чего, я неучёная»), ни будущего. Как будто сбылось предсказание Ю. Живаго, сделанное летом 1917 года. «Не будет ничего другого». К счастью, он ошибся. В глубинах общественного и личного бытия пульсировала связь с миром общечеловеческой культуры. Но ошибся ли он – это ведь не последнее слово, и он знал, что жизнь содержит в себе начало вечного обновления, и знал, что в будущем она вернёт прежнюю полноту, полноценность. Поэтому конец – монолог автора, оправдание жизни какой бы она ни была и предчувствие свободы. Из-под глыб тоталитаризма писатель предсказывал возвращение к тем естественным нормам человеческого бытия, которые стали возвращаться сейчас.

Система образов романа «Доктор Живаго». Живаго Юрий Андреевич – главный герой романа, врач и поэт. Фамилия героя произошла от выражения «Бог Живаго», обозначающего Иисуса Христа и имеющего смысл «исцеляющий все живущее».

В начале романа герой предстает мальчиком, потерявших родителей. Дядя Юры привозит его в Москву и поселяет в семье профессора Громеко. Живаго дружит с его дочерью Тоней, которая позже станет женой героя. Живя у Громеко, герой первый раз видит Лару и восхищается ею. Вскоре Живаго поступает в университет на медицинский факультет и начинает писать стихи. Во время первой мировой войны Живаго призывают в армию, где его ранят. В госпитале герой узнает, что в Москве вышла книга его стихов, которую хвалят. После лечения Живаго живёт и работает в городке Мелюзееве. Там он постоянно сталкивается с Ларой, к тому времени вышедшей замуж, начинает её любить против своей воли.

Летом 1917 года герой возвращается в предреволюционную Москву, предвидит социальные катаклизмы, «считает себя и свою среду обреченной». Он работает в больнице и пишет «Игру в людей» - дневник, включающий стихи героя. Революцию Живаго принимает радостно, как

«великолепную хирургию». По дороге на Урал Живаго в поезде арестовывается как шпиона. Произведя допрос, его отпускают. Живаго меняет свою позицию: «Я был настроен очень революционно, а теперь думаю, что насильственностью ничего не возьмешь». В Юрятине, недалеко от которого живет Живаго с семьей, происходит сближение Юрия с Ларой. В это время героя насильственно мобилизуют в красный отряд. В плену у партизан Живаго окончательно сформировал свое отношение к революции. Командиру отряда Ливерию Микулицыну он говорит, что жизнь нельзя переделать, она намного мудрее человека и не терпит насилия. В конце романа Живаго возвращается в Москву. Постепенно он опускается: не работает, сходится с дочерью дворника Мариной, становится неряшливым и неопрятным. Вновь воспрянуть герою не удаётся: он умирает от сердечного приступа на улице.

Лара (Антипова Лариса Фёдоровна) – дочь инженера-бельгийца и обрусевшей француженки Гишар. Лара хороша, по мыслям Живаго, «той бесподобно чистой и стремительной линией, какую вся она одним махом была обведена кругом снизу доверху творцом».

Приехав после смерти мужа в Москву, мать Лары, по совету своего любовника Комаровского, открывает швейную мастерскую. Лара учится в гимназии. Она испытывает странную зависимость от Комаровского и становится его любовницей без любви. Мать Лары подозревает об их отношениях. Она пытается отравиться, но выживает. Пытаясь освободиться от Комаровского, Лара поступает воспитательницей в богатый дом. Какое-то время она не видится с Комаровским. Позже выходит замуж за влюбленного в нее с детства Пашу Антипова. Они уезжают на Урал, где у них рождается дочь Катенька. Во время мировой войны Лара становится сестрой милосердия и уезжает на фронт. В госпитале она встречается с доктором Живаго. Позже, в Мелюзее, Лара постоянно сталкивается с ним. Героиня понимает, что Живаго влюблен в нее. Боясь этого чувства, она уезжает. Во время следующей встречи, через несколько лет, герои становятся любовниками. Для Живаго Лара – «представительница самой жизни», её «выражение, дар слуха и слова...». Узнав об аресте мужа, Лара беспокоится о судьбе своей дочери. В конце концов она соглашается ехать с Комаровским на Дальний Восток в уверенности, что Живаго скоро присоединится к ним. Там она рождает дочь от Живаго. Но с самим Живаго она встретится уже только через несколько лет в Москве. В Камергерском переулке Л. застанет гроб с доктором. После его похорон Лара вместе с братом доктора, Евграфом Живаго, будет разбирать бумаги покойного. Затем, однажды уйдя из дома, больше не вернется. Возмознее всего, ее арестовали, и она погибла. Дочь Лары и Живаго, Таньку Безочередеву, находит на фронте 1943 года брат доктора. Она работает бельевщицей. Девочкой она была отдана на воспитание сторожихе, была беспризорницей, попадала в исправительные учреждения.

Комаровский Виктор Ипполитович – богатый адвокат. Один из самых отрицательных персонажей романа. Комаровский виноват в разорении и смерти отца Юрия Живаго. Он был любовником матери Лары, вдовы Гишар, а затем – и самой Лары.

После скандала на ёлке у Свентицких, когда Лара стреляла в прокурора Корнакова, Комаровский поселяет девушку на квартиру к своей знакомой. Он решает больше не встречаться с ней, опасаясь новых скандалов, которые могли бы скомпрометировать его репутацию.

Через 10 лет Живаго и Лара выяснят, что в жизни обоих адвокат был «злым гением». Позже появится и сам Комаровский. Он будет убеждать Юрия и Лару, что их жизнь в опасности, и будет звать их с собой на Дальний Восток. Ещё позже Комаровский появится в Варыкине и будет клясться Живаго, что муж Лары казнён, сама она в большой опасности и что её нужно увезти. Обманом добившись своего, Комаровский увозит Лару вместе с дочерью. Живаго так больше никогда и не увидит свою любимую женщину. Дочь Лары и Живаго, родившаяся на Дальнем Востоке, рассказывала после, что Комаровский был «русским министром в Беломонголии» и при наступлении красных уехал, увезя с собой Лару.

Вопросы и задания:

1. Отличительные черты каждого из периодов творчества поэта.
2. Основные темы и мотивы поэзии Б. Пастернака.
3. Основная коллизия романа «Доктор Живаго».
4. История издания романа «Доктор Живаго».

Лекция № 6

ЛЕОНИД МАКСИМОВИЧ ЛЕОНОВ

(1899 – 1994)

План:

1. Леонид Леонов как творческая индивидуальность.
2. Роман «Дорога на океан»:
 - а) философская проблематика;
 - б) социальная проблематика;
 - в) особенности сюжета и мастерство психологического анализа;
 - г) своеобразие инонационального характера;
3. Пьеса «Нашествие»:
 - а) пафос сопротивления врагу;
 - б) скрытый смысл трагедии семьи Талановых;
 - в) философский аспект образа Фёдора;
 - г) «Нашествие» как социально-психологическая драма.
4. Своеобразие соцреализма.
5. Итоговый роман «Пирамида».

В наши дни, когда ревизии подвергаются все духовные ценности недавнего прошлого, закономерен вопрос: если художественная литература - это искусство слова, если в произведении важно не что, а как,

стоит ли беспокоиться о соответствии леоновского художественного мира, его идейно-нравственной концепции сегодняшним представлениям о мире и социуме? Высокое эстетическое наслаждение, которое дарит большая часть его наследия, не есть ли гарант писательского бессмертия? Нуждается ли в защите автор «Евгений Иванович» и «Метели», «Золотой кареты» с ее тремя редакциями - поисками нравственного императива, и многих других, столь же талантливых произведений?

Но при всем том, что вопросы поставлены нами риторические, культурная традиция: «Поэт в России больше, чем поэт» и надолго таким останется, - обязывает нас перечитать Леонова под новым углом зрения. То, что Леонов не принадлежал к той литературе, о которой ещё задолго до перестройки, сотрясая стены МГУ, говорил Ю.Кудрявцев («В советской литературе некому руку подать! У советских писателей руки по локоть в крови») доказывается постоянно-оппозиционным отношением к нему критики. Она - и это будет показано ниже - хорошо чувствовала неадекватность его произведений правящей идеологии. К тому же надо добавить несуетное отношение Леонова к официальной литературной жизни. Но главным аргументом в споре должно стать творчество писателя. Леонов - прямой и непосредственный продолжатель традиций русской классической литературы. Символично известное совпадение дат рождения Пушкина и Леонова - за год до конца столетия, которое будет всегда связано с именем писателя. В области философской прозы Леонов выступает как наследник Достоевского. Вопреки тем, кто зачислил больших советских писателей во вриокультуру и обвинил в негуманности, Леонов утверждает гуманистические ценности, способные сообщить смысл и оправдание человеческому существованию.

Леонид Леонов как творческая индивидуальность. Наша задача затруднена тем, что художественный мир Леонова - это огромный материк со своими вершинами и провалами, реками и недвижными равнинами, со своими временами года-века, сменой освещения - от солнечного, жизнеутверждающего света до скепсиса ночной темноты. Этот метафорический образ рождается не только при соприкосновении с удивительным многообразием его творчества - проблемно-тематическим, жанровым, -эволюционирующим вместе с развитием социума и поисками философской мысли, но и многомерностью каждого отдельного образа и мотива, «многоэтажностью», казалось бы, хорошо знакомых и неоднократно анализируемых произведений. (Леонов как-то заметил, что у него как писателя - 5-6 этажей, а литературоведы пишут только о первом). Поэтому в отличие от предыдущих глав, дающих определенное представление об основных этапах творчества писателя, интерпретация леоновских произведений (причем лишь некоторых) носит характер фрагментарных заметок в надежде на будущую академическую историю русской литературы XX века, где будет дано полное описание-истолкование творческого пути Леонова. Значительность поднятых им

проблем определяется мыслью Н.Грозной: Леонов отыскивает для современного искусства важнейшие философские, психологические параметры осмысления человеческого бытия.

Среди фактов биографии, определивших особенности творческой индивидуальности писателя отметим, что к литературному творчеству был причастен его отец, поэт-суриковец, а благодаря воспитавшему его деду, Леонов хорошо знал Священное Писание. Но постиг он вначале не азы художества, а трагический опыт гражданской войны. В благожелательной к писателю критике 60-70 г.г. подчеркивалось, что революция и была главным, основным, неизменным героем всех книг Л.Леонова и, разумеется, героем положительным. Как-то не замечалось, что писатель порой менял эпитеты и вместо «пламенные плуги революции» оставалось - «свирепые» («Дорога на океан»). Отношение Леонова к революции было неоднозначным, а главное, в когорте писателей, родившихся, как говорили, в огне гражданской войны (Леонов служил в Красной Армии, был военным журналистом), он с самого начала занял особое место, обретая репутацию писателя-философа, мыслящего в категориях мировой культуры. Впрочем, это стало понятно гораздо позже. В 20-30 г.г. его прорабатывали как «попутчика» и писателя недостаточно поднаторевшего в пролетарской идеологии. И в 50-е г.г. с Леонова были сняты далеко не все обвинения. Сейчас странно видеть даже в серьезных литературоведческих работах середины 50-х годов, принадлежащих признанным апологетам творчества Леонова, такие, например, пассажи:

«Глубоко отрицательную роль сыграла ориентация автора «Вора» (редакция 1927 г. - Л.Е.) на идеалистический метод психологизма Достоевского. Ошибки Леонида Леонова были особенно явственны в свете достижений советской литературы тех лет, когда она обогащалась выдающимися произведениями М.Горького, В.Маяковского, А.Фадеева и др.»

В 60-е годы леоноведение пришло наконец к выводу: при всей характерной для советской литературы общности социальных идей мир Леонова-художника отличается неповторимым строем чувств, своеобразным эмоциональным зарядом, особым комплексом нравственности, и конечно же - неповторимым литературным языком (6).

Негативное отношение к большому писателю рождало противоположную тенденцию - защитить его от идеологических обвинений, «подлакировать», порой даже бессознательно, под соцреалистический колорит, что в порядке самокритики должен признать и автор этих строк (7; 188), не заметить того, что отличало его от других. Такая тенденция тоже приводила к перекосам, осложнившим репутацию писателя в наши дни. Как однажды заметила Г.Белая, «идея революционного насилия из мучительной исторической необходимости превратилось едва ли не в кредо художника, а леоновский гуманизм оказался сведенным к проблеме «дозволенной крови», «праву на

убийство» (4; 230). Нужно было время и определенные социально-психологические сдвиги, чтобы литература и литературоведение прониклись леоновской мыслью: «Основой искусства будет все тот же человеческий дух - это сносу не подлежит». Не случайно в статье «Шекспировская площадность» (1933) Леонов обращал внимание на необходимость выплавлять золотые слитки из громадных кусков людского бытия: «Для нынешних художников важно, чтобы в необъятном сырье эпохи, в рассказах о современниках... они искали золотинки философского осмысления, без чего это не принимается на хранение в казну».

Творческая индивидуальность Леонова стала складываться в начале 20-х г.г., когда он выступил как автор «очень разнородных повествований» (А.Лысов): от Бурьги до «Петушихинского пролома» (1923). Наряду с миром русских поверий Леонова начала 20-х г.г. привлекала и восточно-романтическая и библейская тематика, отраженная в рассказах-триптихе «Туатамур», «Уход Хама», «Халиль» - они рассматривались и нами, и в статьях Г.Исаева, А.Лысова, В.Хазана, В.Чеботаревой.

Писателя, по его словам, волновал «мир таинственный и древний», и «лес колдовской», и «видения чудные, всякие сатаниилы, дьявоилы...» (В этом не без основания видят влияние Ремизова, но сам Леонов это отрицал). Народная демонология вызывала интерес и у литературы Серебряного века (вспомним «Пузыри земли» Блока или Недотыкомку Сологуба), в творчестве Н.Клюева, С.Клычкова, С.Есенина. Свои опыты в этом направлении Леонов впоследствии объяснял так: «Все они были согреты одной только болью, что это уходит, отступает безвозвратно. И не просто отступает, а сменяется другой, железной, роботизированной действительностью. Всего этого тогда было бесконечно жалко... В любых испытаниях мы должны минувшее вспомнить и приласкать».

В раннем сказочно-стилизованном творчестве Леонова видят, и не без оснований, парадоксальное отстранение от социальных связей, жизнь, замкнутую сферой духовной реальности, очищенной от земной примеси (5; 48). Но и в земных сюжетах того периода параметрами творческой индивидуальности Леонова можно считать внимание к частной жизни человека, с учетом, разумеется, его социальной роли. Но не она была определяющей. Больше того, социальная роль героя, связанная с революционной ситуацией, у Леонова раскрывалась довольно схематично: бывший конокрад (симптоматическая деталь) Талаган в повести «Петушихинский пролом» (1923), Павел Рахлеев в романе «Барсуки» (1924) появлялись в новом качестве героев революционного мира как-то вдруг. В восприятии читателя оставался определенный разрыв между прошлым и настоящим героя, который, очевидно, и не мог быть восполнен, а в образе «красного директора» Арташеза из романа «Вор» (1927) корней вообще не предполагалось. Почему? В силу ограниченности опыта писателя-попутчика, как тогда говорилось? Но ведь большой художник, а им Леонид Леонов безусловно является, всегда обладает

даром интуитивного прозрения, что подтверждают, например, его инациональные характеры, раскрытые им удивительно полнокровно. В образах же леоновских социальных функционеров 20-х г.г. мы даже попыток раскрыть их внутренний мир не видим. Думается, такое происходило потому, что Леонову это было неинтересно. Новые герои появлялись как знак, неизбежная дань времени, поскольку в традиции русской литературы, которую свято исповедовал Леонов, прямая связь с современностью была краеугольным камнем. Но как творческая индивидуальность Леонов пропускает свое понимание современности сквозь призму вечных тем и проблем; его интересуется легенда о Калафате в «Барсуках» или деградация души героя «Вора» - Векшина, пролившего кровь невинную. Если говорить о других сторонах творчества Леонова 20-х годов, это будет интерес к быту, который официальная идеология, определяя как мещанский, трактовала негативно. Горький, сближаясь в этом с Лениным, ещё в преддверии революции восклицал: «Мещанство - проклятие мира!» У Леонова картины быта и герои старого уклада жизни в повестях «Записки Ковякина» и «Конец мелкого человека» (1924), описании Зарядья в «Барсуках», жизни старой Москвы в «Воре» тоже сатирически окрашены, но отрицание устоявшегося быта - черта не обязательно революционная, то есть ведущая к полному его уничтожению: она свойственна каждому молодому поколению, которое вносит в жизнь общества необходимый бродильный элемент. Усугубленное леоновской иронией такое отрицание воспринималось, особенно в 60-е г.г., как заслуга писателя перед лицом революции; обреченность героя повести «Конец мелкого человека» - Лихарева трактовалась как историческая справедливость. В критике, относившейся к Леонову благожелательно, утверждалось: Леонов показал полную несовместимость между представлениями, убеждениями «мелких людей» и идеалами Октября. А это означало, что таким «мелким людям» и жить-то нет надобности (совсем в духе высказываний платоновских чевенгурцев). Между тем в одной из бесед Леонов Лихарева защищал. Очевидно, авторская позиция в этом произведении заслуживает более глубокого и детального исследования (что выходит за рамки нашего учебного пособия).

Леонов как художник фигура во многом трагическая. Будучи сыном своего века, он разделял с ним его заблуждения, искренне взыскуя града, если не социализма в официальном его понимании, то нового человеческого общежития с Дорогой на Океан - к невероятному, но и такому влекущему космическому будущему. Склонный к постановке глубинных вопросов бытия в адекватной им по сложности художественной форме, к «логарифмированию» действительности, Леонов не мог не видеть некоторой «несовременности» своего видения мира и своей писательской манеры в 20-40-е годы. Его главы о будущем в «Дороге на Океан» подверглись сокрушительной критике. Он понимал, что «требовались особые книги, одинаково понятные академику и токарю, прямого

патриотического воздействия, написанные страстным пером и без снижения знаменитого в этой стране литературного ремесла» (К ним, например, Леонов относил книги А.Фадеева), но сам он оставался художником, требующим от читателя большого интеллектуального напряжения.

Но трагедийность заключалась и в том, что писатель был скован известными историческими обстоятельствами 30-х годов, пережил горькую судьбу «Метели» (1940), понимал невозможность публикации повести «Евгения Иванова» (1938), о белоэмигрантке, чья судьба, казалось бы, сложилась благополучно, но тем не менее умирающей от ностальгии. (Характерно, что после публикации повести Молотов в частной беседе с Леоновым заметил: «А как случилось, что вы написали антипатриотический рассказ «Евгения Иванова»? В прежние времена мы Вас бы строго наказали за него»). Между тем своевременная публикация повести могла бы уже в то время существенно обогатить советскую литературу яркими художественным открытием. Это убедительно показано В.И.Хрулёвым, рассмотревшим особенности авторской позиции. В частности последний отметил субъективность повествователя, систему коррекций, оспаривающих повествователя, а также объективность авторских комментариев, символические знаки, особенно, сны героини. Так достигалась многогранность характеров Евгении Ивановны и Стратонова, виновных без вины.

Чувствуя себя «следователем по особо важным делам человечества», Леонов не мог в полный голос говорить о том, что его волновало, изменить нравственную топографию жизни. Отсюда и горечь неудовлетворенности сделанным: «... Где ж ты был? Почему не предупредил, почему не полностью говорил о том, что видел, не мог не видеть?» Желание донести до читателя хотя бы то, что возможно, порой приводило к компромиссам, к сюжетным стереотипам: чего стоит, например, постоянно варьируемая тема шпионажа и вредительства (в пьесах «Половчанские сады» (1938), «Волк» (1938). Хотя порой она кажется скрытой, быть может, трактуемой даже на уровне подсознания пародией, и в то же время это ведь отличный памятник эпохе с ее постоянной подозрительностью, шпиономанией, репрессиями, ставшими обыденностью. А в пьесе «Метель» предложена и вовсе парадоксальная ситуация: «врагом народа» оказывался не белогвардеец-эмигрант Порфирий Сыроваров, а ортодоксальный и бдительный коммунист - его брат Степан. Так что Леонов о многом сумел предупредить. В той же пьесе он потрясающе воплотил страшную атмосферу подозрительности и страха, «борьбу совести и страха», как сказано в авторской ремарке, в душе друзей Зои, когда, не будучи в силах больше лгать, она объявляет, что ее отец - белоэмигрант. Понятно, почему пьеса была запрещена и на два с лишним десятилетия вычеркнута из литературы.

Художник такого масштаба, как Леонов, должен оцениваться в рамках большого исторического времени, с учетом функционирования его произведений, в том числе и ранних, на протяжении многих десятилетий, с учетом все новых и новых их интерпретаций или интерпретаций каких-то отдельных фрагментов или вставных эпизодов. Думается, что даже сам писатель - выдающийся публицист - не мог бы в обычной понятийной форме выразить весь смысл того, что открывается и будет ещё открываться в образах, созданных ещё более выдающимся художником. Поражает прозорливость Леонова. Так в написанной ещё в 1916 г. и вставленной затем в роман «Барсуки» легенде о Калафате «Леонов сумел прозреть те мертвящие опасности общественного развития, которые в полной мере раскрываются лишь сегодня». Как справедливо говорила в связи с 90-летним юбилеем писателя Н.Грознова, «Легенде о Калафате», хотя и сыграла свою роль в сюжете романа «Барсуки», однако ее «самостоятельное идеологическое значение продолжает возрастать».

Специфика леоновской библеистики в том, что писатель был особенно внимателен к народным напластованиям, перекрывающим библейскую основу известные сюжеты стилистически взаимодействовали с фольклорными элементами. «Дед от прадеда слышал, а прадеду староввер по книжке читал» - такова преамбула к легенде о Калафате, подчеркнувшая, с одной стороны, книжное начало, а с другой, - ее вольную передачу из уст в уста. С библией легенду сближает лишь намек на сюжет о Вавилонской башне, да отзвук морали о наказуемости непомерной гордыни и тщеславия, но главное в легенде - народное правдоискательство, протест против «еометрических способов» упорядочивания живой жизни, против «калафатовых паспортов» на каждую травинку. В безыскусной крестьянской легенде Леонов увидел пророчество - утрату нравственного содержания прогресса, учитывающего только «чистый разум и статистику». В свое время советское литературоведение, стремясь оградить Леонова от упреков в политической неблагонадежности, потратило немало сил на опровержение мысли М.Слонима, что легенда о Калафате выражала авторскую точку зрения на коммунизм. Но и сейчас очевидно, что ее смысл гораздо шире распространяется на всю ставшую на грани самоубийства цивилизацию. В одной из поздних статей, как бы развивая идею легенды, Леонов писал: «Последний век машина цивилизации работала на критических скоростях с риском смертельной перегрузки. Все сильнее обжигала дыхание взвешенная в воздухе пыль нравственного износа».

Немало созвучного нашей современности можно найти в романах Леонова «Соть» (1930), «Скутаревский» (1932), «Русский лес» (1953), наиболее отвечающих установкам соцреализма. Их рассмотрение выходит за рамки учебного курса, но они были предметом специального анализа в трудах В.Ковалева, Ф.Власова, Н.Грозновой, Э.Кондюриной, З.Богуславской, Л.Финка, В.Крылова, Е.Скороспеловой и др., в

критических статьях М.Щеглова, Е.Стариковой, с которыми можно познакомиться при самостоятельном, более углубленном изучении творчества Леонова.

Роман «Дорога на океан»

Философская проблематика. Богатство и сложность философской проблематики романа «Дорога на Океан» (1935), оригинальность, необычность его формы не были поняты, и весной 1936 г. разгорелась острая дискуссия. Верховные власти «советовали» космическую линию романа вынести в примечания, но писатель отказался. Даже восхищавшийся писателем Горький недооценил это мирового масштаба произведение, полагая, что «над всей сюжетной линией весьма чувствуется мрачная и злая тень Достоевского». При всем том, что отношения Горького и Леонова к этому времени были осложнены в личном плане (как говорил Леонов, их испортили «злые люди»), нет оснований видеть в горьковской оценке только приводящие обстоятельства: ведь отозвался же он с восторгом о «татарских главах» романа. Слишком необычна была «Дорога на Океан» для литературы тех лет.

Леонида Леонова всегда волновала судьба земной цивилизации. Составившие самые ценные страницы мирового искусства вечные образы и темы являются таковыми потому, что они апеллируют не к исторически преходящему, временному, а к тем сторонам жизни человека, которые соотносятся с жизнью человечества, немислимой без основы человеческого бытия - нашей планеты. Начало жизни во Вселенной в космогонических мифах восходит к союзу Земли и Неба. Образ Земли - колыбели человечества, земли - матушки и кормилицы, Земли, несущей в себе океан и в то же время являющейся частицей Океана - вселенной, стоит среди других вечных образов на первом месте. Но в XX веке люди поняли, что вера в вечность и неизблемость бытия на Земле может оказаться иллюзией, за которую дорого заплатит человечество в эпоху безудержной НТР. Путь к прозрению был начат ещё столетие назад, когда философы-космисты стали разрабатывать представление о «нравственном разуме», усматривающем в частном событии общественной жизни его общечеловеческий и природно-космический смысл. Дальнейший научный поиск определили имена Вернадского и Циолковского. Современная естественнонаучная и философская мысль стремится постичь космический ракурс феномена человека. Двадцатый век принес открытие звездного мира настолько обширного, что всякая соизмеримость между нашим существом и размерами окружающего нас космоса, по мнению Тейяра де Шардена, кажется упраздненной. И все же именно космос начинает осознаваться как надежда на спасение той части универсума, которая сохранит себя, даже несмотря на смерть материально исчерпавшей себя планеты и на разрыв ноосферы (если человечество не сумеет сохранить своего единства).

Несмотря на столь мрачные прогнозы философов, художественная литература с присущим ей гуманизмом стремится предотвратить катастрофу на Земле, воздействуя на сознание людей. Космическая тема в литературе имеет свою предысторию: прозрения XIX века (Лермонтов, Фет, Тютчев) дали обильные и пока досконально не изученные всходы в XX столетии. Были и неоправданные в философско-эстетическом плане попытки пролеткультовской поэзии непосредственно соотнести эту тему с носителями социальной революции.

Среди русских писателей нынешнего века именно Леонову принадлежит особая роль в синтезе художественной и научной мысли, в обращении литературы к футурологии. («Сегодня пришла необходимость в таком времени, когда будущее станет определяться хотя бы на 500 лет вперед», - говорил писатель). В последнее десятилетие, после публикации глав из последнего романа «Пирамида» - «Мироздание по Дымкову», «Последняя прогулка», «Спираль» - предметом всеобщего внимания становятся научные гипотезы Леонова, трансформировавшиеся в художественные образы Вселенной. Но истоки этой темы в творчестве писателя восходят ещё к 30-м годам, когда шла работа над романом «Дорога на Океан». Уже в те годы проявились стремление Леонова опереться на научные прогнозы и отнестись к ним критически, его несомненный интерес к Циолковскому, Вернадскому, создателю теории ноосферы. Участники I съезда советских писателей и поныне вспоминают, какое впечатление произвела речь Леонова: она прозвучала как слово о будущем, о котором ещё не смели мечтать. Сегодня актуальны пророческие слова писателя, сказанные им с трибуны съезда: «На повестке дня будут стоять уже не только вопросы, трактующие рождение нового человека, но вопросы могущественной борьбы со стихиями, все большего расширения деятельности человека в космосе». Но впоследствии Леонов приходит к мысли о необходимости «обручей морали» для гипертрофированного разума.

Интересно заметить, что у Леонида Леонова была юношеская поэма «Земля» (1916), свидетельствующая о бережном отношении писателя к познавательной стороне космогонических мифов; поэма предвосхищала идейно-стилевую структуру новеллы «Уход Хама» (1924). Как справедливо отметила Н.А.Грознова, теперь, с временной дистанции, видно, что под покровом библейских легенд уже в начале двадцатых годов в этих произведениях были обозначены идеи писателя о началах и концах земной жизни, которые в последнем романе «Пирамида» оформляются в целостное космогоническое учение.

В «Дороге на Океан» планетарный масштаб мышления Леонова, осознание того, что «мы - человечество», художественно реализовано в образе мирового Океана. Перед его горизонтом герои принимают самое важное в своей жизни решение. В «Дороге на Океан» повествователь вместе с героями сдвигал «подвижную перегородку между будущим и

прошлым», и тогда оба эти небытия приобретали одинаковую убедительность. Как будто все тревоги конца XX века спрессованы в этих фантастических главах романа: и горечь оттого, что не хватает мудрости определить, «что добро и где зло», и ужас процветания человекоубойной промышленности и угроза предпоследнего тура мировых войн: «Она надвигалась неотвратимо, улыбающаяся ведьма войны». Но пафос романа в том, что вопреки ей люди «сбиваются в одну, все более плотную семью».

Война - катастрофа, ведущая к необратимым последствиям. Однако и космическая одиссея, открывающая радость познания и перспективы планетарного развития, тоже может быть, как показывают космические страницы в «Дороге на Океан», по-своему драматичны. Глава «Мы берем туда с собой Лизу» открывается картиной ожидания первого человека, совершившего межпланетное плавание. Как будто в наши дни написаны страницы, передающие тревогу землян за судьбу лучших своих сынов - современных икаров. Так раскрывается трагедия отдельной личности - частицы общечеловеческого океана.

Забегая вперед, скажем, что выход человека в космическое пространство - полет Юрия Гагарина - также внес существенные коррективы в вечную, идущую от античности тему космоса: космическое пространство, гармонию которого стремились постичь древние греки, осваивая космос в поэтических преданиях и легендах, обрело новую власть над душами землян. Проблема «Человек и вселенная» осознается как предмет художественного познания, предмет искусства. Человечеству становится тесно на планете, оно может «умным посевом разбрызнуться по Большой Вселенной», - этими сказанными в 1961 году словами Леонид Леонов подчеркнул значение космической темы. В них - перспективы развития земной цивилизации.

Соединяя океаническую и земную сюжетные линии, писатель ставит главного героя романа, коммуниста Алексея Курилова рядом с Адмиралом Океана Ботхедом; происходит максимальное сближение реального человека 30-х годов с вечными идеалами. Глубокая символика Океана, вырастающая на основе известного архетипа, наполнена у Леонова новым социально-философским содержанием. Его Океан - образ, предвосхищающий мысль о неразрывной связи отдельного человека с человечеством Земли, а через него - и с космосом. Но одновременно это и образ-предупреждение, раскрывающий драматизм этих связей. «И сейчас, - повторим слова Е.Суркова, - он зовет и тянет к себе этот леоновский Океан». И сквозь грохот и скрежет обрушивающейся на нас реальности звучит, как подчеркнул критик, «мощная мелодия веры, нерушимой надежды, что именно там, в этом Океане, в конце концов сольются бурливые, через бесчисленные пороги мчащиеся реки истории».

В «Дороге на Океан», как уже отмечалось в критике, происходит прорыв в вечное, глобально-имманентное, восходящее к самым корням мироздания. Философско-космический «этаж» произведения в общем-то

снимает весьма активную попытку советского литературоведения трактовать дорогу на Океан только как путь в коммунистическое будущее или даже как ближайший путь социального развития страны от Москвы до Дальнего Востока. (Хотя Курилов - начальник политотдела железной дороги и его спецвагон действительно движется в этом реальном пространстве, а для других героев, например, Сайфуллы, этот путь - действительно - дорога в их будущее. Сошлемся на суждение самого писателя:

«Для меня «дорога» была как бы прокладкой магистрали в дальнее будущее мира. Само же название - «Дорога на Океан» - означало не только дорогу и не только «железную», и не просто на Восток, к Тихому океану, но и к Океану - в понятии вечности.

Философско-космический смысл «Дороги на Океан», раскрываемый и автором, и, непосредственно, образом Курилова не исчерпывает всей глубины философского содержания романа. Для Леонова исконна органическая связь с народно-книжной культурой, уходящей в традиции древней Руси, Алексей Курилов для А.Лысова, например, - это Человек Божий. Как сказал леоновед в диалоге с писателем, атрибутирование Курилову этого сюжета - «это ведь не просто знак традиции, и далеко не эмблема, здесь налицо - принципы культурной прототипизации». Действительно в Курилове отчасти угадывается, подсказанная номинацией и внешняя канва образа: отказ от супружества (после смерти Катерины), его Праведничество в помыслах и желаниях, наконец, доброта и помощь людям в духе заветов христианства. Курилов, говоря словами С.Аверинцева об Алексее Человеке Божьем, «живет в истине», отвечающей потребностям эпохи, и если поведение его в чем-то абсурдно, то это «ответ на абсурд самой жизни».

Социальная проблематика. Но и сиюминутность у Леонова выступает в ее подлинно художественном выражении, и в этом отличие его философской прозы от абстрактно-логизированной. Как писал Л.Леонов, «все мы вписаны в нотную линейку времени и звучим не только от порядкового номера линейки, но и от поставленного в начале музыкального ключа». В романе есть и «первый этаж» - исторически-конкретный план повествования, насыщенный реалиями жизни 30-х годов, которым леоноведение последних десятилетий почти не занималась; ибо образ конкретно-исторического реального времени у исследователей философской прозы отходил на второй план. Уход в чисто философскую проблематику помогал снять ложные политические ярлыки, и литературоведы, благожелательно относившиеся к писателю, обходили по принципу «чур меня, чур» данные Леоновым социальные характеристики времени. Их отсутствие в исследованиях восполнялось некоторыми публицистическими высказываниями писателя в духе «текущей политики». И правильно делали. Иначе у нас бы выросли поколения, также не знающие имени Леонова, как не знали они возвращенную ныне

литературу. А известно, что задержанные произведения могли бы сказать современникам писателя в некоторых отношениях куда больше. Конечно, Леонов, как и Булгаков, А.Платонов, слишком большой художник, чтобы отойти вместе со своей эпохой, но достаточно много возвращенных произведений, прочитав которые, мы говорим: «Если б они вышли к читателю в свое время!!!» - и не больше. Понятно желание Леонова самому разговаривать со своими современниками, донести до них хотя бы часть той правды, которая мучила его самого.

В наше время совсем по-новому воспринимаются социальные характеристики «Дороги на Океан». И не будем приписывать Леонову-человеку некой, как теперь говорится, «фиги в кармане» по отношению к власти предрержащим. Не будем преувеличивать и негативную сторону его характеристики социалистической России как «длительного и тяжелого процесса», в течение которого «списывали на будущее... и жуткие оплошки, и невероятные перегрузки». Это все прозрения последних лет, как и высказанное ещё в 60-е годы отрицательное отношение к «оптимистическому гопаку», ставшему принципом государственной политики. В леоновских статьях 30-х годов оптимизма было достаточно, как было его достаточно и в публицистике автора «Чевенгура» и «Котлована». И к этому надо отнестись с пониманием, не в пример «Комсомольской правде», которая в преддверии последнего леоновского юбилея не нашла ничего лучшего, как опубликовать одну из статей писателя с упоминанием имени Сталина. Старания напрасные, так как к художественной литературе это отношения не имеет. Произведения Леонова - не иллюстративки, которых и тогда, и сейчас бывает множество, и которые одевают собственные банальные, а то и убогие мыслишки в беллетризованные одежды. Леонов - художник милостью Божьей, свидетельствует: «Многое у писателя складывается помимо авторской воли». По его мнению, до 80% работы над произведением приходится на сферу бессознательного.

Поэтому-то попытки некоторых современных леоноведов утверждать, что Леонов не просто «поддавался настроениям тех лет, а искренне служил складывающейся тоталитарной системе», неприемлемы. (Кстати, слово «служил» как-то не связывается с обликом Л.Леонова, скорее оно может быть отнесено к Фадееву, занимавшему крупные административные посты). Чтобы убедиться в этом, достаточно окинуть непредвзятым взглядом образы леоновских коммунистов. Не все благополучно и гармонично, как того требовала официальная критика, с Увадьевым и Потемкиным («Соть»), которые, в сущности, остаются одиночками, а Потемкин обречен на преждевременную смерть (мотив, который будет развит в образе Курилова). Обращает на себя внимание и такая деталь: у Увадьева сложились своеобразные отношения с матерью, которая по-своему отстаивает свою независимость, а сыну предъявляет счет на воспитание в сумме... тридцати рублей - число, символизирующее распад

нравственных ценностей (2; 100). Все это - подступы к неординарной трактовке образа коммуниста Курилова - главного героя романа «Дорога на Океан».

Курилов обречен смертельной болезнью, которая настигает его в, казалось бы, самую счастливую минуту: «Лизе показалось, что ее любовник умирает». Очевидно, если оценивать Курилова по меркам старого доброго эпического повествования, когда писателю видится фигура, обреченная на гибель потому, что стоит в преддверии будущего, то смерть героя можно понять как довод к тому, что он лишний в этой жизни. Именно так и понимала развязку этой сюжетной линии враждебная Леонову критика ещё в 30-е годы. (Благожелательная, напротив, искала в нем жизнеутверждающий финал - «оптимистический гопак»). Поскольку Леонова интересовала дорога «к Океану в понятии вечности», то и герою надлежало проделать положенные ему «маршруты» и в итоге он оказывается между жизнью и смертью. Курилов становится лишним человеком, хотя и не тем классическим его типом, который сам отстраняется от жизни, а напротив, активно вступающий с ней в контакт. Но не будем забывать, что такое конкретно 1935 год в жизни советского социума и какова была судьба «праведников», вроде Курилова? («Праведник» - характеристика, которую дает Курилову Омеличев). Что оставалось ему делать, как не уходить в мечту об Океане Будущего? Но утопия здесь не рядится в одежды реальности, она подчеркнута утопична. В канун операции Курилов рассказывает Зямке сказку по сути дела - притчу о белом слоне (ее истолкование было предложено Г.Платошкиной, и она подтверждает нашу концепцию образа Курилова. Подмена прекрасного живого слона его ритуальной - бездушной, механической - видимостью вызывает ассоциации с грустным итогом жизни самого Курилова с его неосуществленными мечтами, несостоявшимся личным счастьем. Впоследствии автор говорит о своем выходе в Океан с Алешей Пересыпкиным, уже без Курилова, но «Алексей Никитич находился с нами, потому что с выходом из настоящего его реальность становилась теперь не меньше нашей. И тень Курилова, подобно горе, возвышалась над нами». Курилов удостоен вечности, и в этом проявляется высокая нравственно-эстетическая авторская его оценка. И все же «тень» Курилова, подобно «механизированному слону», лишена всего того, что составляло самую сущность и обаяние живого существа.

Но Леонов достаточно подробно рассматривает и конкретные земные дела Курилова, которые также совсем не утешительны. Кстати, как предмет художественного познания «злоба дня» впервые появляется у Леонова именно в этом романе; во всяком случае она здесь выражена более отчетливо, чем, например, в «Воре». Этот социально-исторический пласт в наши дни нуждается в актуализации и переосмыслении. За успешными и победными реляциями об успехах социалистического строительства надо видеть оборотную сторону медали, которая

раскрывается в романе «Дорога на Океан», но которую не замечали раньше. Сейчас эти страницы романа активно участвуют в нашем осмыслении действительной истории России советского периода.

Понятно, почему Леонов не нравился трубадурам индустриализации: вспомним, что сказано им о состоянии дорог, о гибели зерна (как это все узнаваемо!): «Дорога была из самых длинных, самых важных, самых худших в стране». Состояние пути, паровозного и вагонного парков, дисциплины и подготовки кадров,- сообщает Леонов,- ухудшалось с каждым годом.

Уже в начале романа - во второй главе «Крушение» автор раскрывает жуткую реальность «закона дорожных катастроф»:

«Горы путаного железного лома громоздились на насыпи. Мятые вагонные рамы, сплетенные ужасной силой, служили основанием для этого ужасного алтаря. Ещё дымилась жертва. Тушей громадного животного представлялась нефтяная цистерна, вскинута на самую вершину. Судорожные полосы факельного света трепетали на ее маслянистых боках. Навсегда запоминался тупой обрубок шеи. Орудие убийства было налицо: два кривых рельса уходили в подбрюшье цистерны. Ещё капал из раны густой и черный сок (...) Все это было скуповато полито ползучим багрецом несчастья».

Это вовсе не газетный репортаж, знакомый по многим произведениям советской прозы - это художественное пересоздание действительности по законам идиостилия, когда горы путаного лома предстают основанием для **«варварского алтаря»**, а разбитая цистерна - тушей огромного животного, **принесенного на заклятие**. Жертва кому и чья? Во имя чего? Неповторимая леоновская интонация заключительной фразы «Все это было скуповато полито ползучим багрецом несчастья» завершает подтекст, рождая ощущение продолжающейся во времени катастрофы. «Ползучий», а не просто «багрец несчастья», накладывает отсвет на образ коммуниста Курилова. Многозначительна и встреча Курилова с путевым обходчиком Омеличевым-Хожаткиным, где выясняется, что он, Курилов, «живет с дыркой посереде души: И даже сам не знаешь, чего в тебе больше - дырки или души». А ведь это назначение - начальником политотдела железной дороги - «оказалось лучшим лекарством от сомнений». Спустя десятилетия мы понимаем, что это были за сомнения. Чтобы избавиться от них, Курилов идет к своему старому учителю по литейному делу Ефиму Арсеньевичу Демину, черпая в беседе с ним хоть какую-то уверенность, потому что Демину «нравилась советская власть». Она давала общественное признание его вдохновленному труду (в рамках, дозволенного системой). Это - действительная реальная черта первых десятилетий власти, которую зря не учитывают нигилисты от обществоведения (реальная, разумеется, только для тех, кто не попадал в мясорубку «классовой борьбы»).

«При социализме будут жить только такие мастера,- подумал Курилов,- влюбленные в свое дело, их подмастерья и ученики. И подумал, что хоть и высоко поднялся по общественной лестнице, никогда не испытает «простецкого деминского удовлетворения, происходящего от близости к самому горну жизни».

Однако и Омеличев, скрывающийся как «бывший» под фамилией Хожаткин, был в свое время человеком не бесталанным. (То, что Омеличев - муж сестры Курилова Ефросиньи - добавляет немало «классовых» переживаний Куриловым, особенно Клавдии: гражданская война продолжалась и в тридцатые). Поэтому помнилось, что в его хозяйстве было много баржей и пароходов. В словах Омеличева нет сожаления о пропавшем богатстве, для него главное - творчество. «Осподи, одних акций от разных предприятий четыре тыщи листов... Белые в осьмнадцатом году весь мой флот в затоне спалили, чтоб красным не достался... воинство мое побито лежит... а ты видел мои слезы?»- спрашивает он, подчеркивая свою способность возродить хозяйство. Примечательны его слова уже при других обстоятельствах: Омеличев появился в московской квартире Курилова:

- *Окосмател ты, Павел Степанович. Уж не соблюдаешь себя. С дороги ушел что ли?*

- *Не, мне отпуск дали. Ходил на Каму, на красавку свою взглянуть в последний разок...*

- *Что, легче жить стало на Каме?*

Омеличев зябко поежился:

- *У кого мозги попроще, тем легче. (Блестящая иллюстрация к сегодняшним спорам о преимуществах социализма - Л.Е.). Чиновника-то издаля видать...*

- *Не бранись, купец, не все чиновники!*

И не случайно именно в этот момент забился в бреду смертельно больной его сын, глухонемой мальчик Лука, трагический символ исхода рода Омеличевых. Ведь Омеличев, сам не веря себе, ещё сохраняет надежду: «Когда мой сын будет президентом республики, он будет умным президентом республики». И он делает ещё одну символически-напрасную попытку:

- *Верни мне мою Каму!- Он (Омеличев - Л.Е.) оперся всей тяжестью на стол, и расплескались стаканы, и скатерть поехала в сторону, и с надтреснутой страстностью прозвучал омеличевский голос: - Я бы ее еже день веником ометал всю... Вода у меня на Каме не переставала бы кипеть день и ночь. Найди-ка верную цену, купи эти руки у Омеличева!*

Курилов откровенно рассмеялся на его хищную и взволнованную искренность.

- *Решил испытать - от головы оторвать. Пусть руки твои едут на Каму, едут и делом займутся... а?*

Курилов даже обещает свою протекцию в трудоустройстве Омеличева, но тот, «насмешливо покачал головой».

Диалог двух голосов, двух сознаний продолжается: «Обида, обида отравила разум этого человека», - считает Курилов, пытаясь самоутвердиться вопросом.

Авторская ироничность по отношению к Омеличеву, идущая от «голоса» Курилова, для которого Омеличев - «историческая древесина, озлобленная, но укрощенная», уступает место авторскому лиризму:

«Шел на убыль этот человек, и хотя понимал бесповоротность судьбы, все ещё не умел привыкнуть к новому своему состоянию... Были пусты его руки, не звенели в них привычные ключи от утраченных царств и будущего. Но все ещё не отвыкли руки; и вот он брал вещь и мучительно вглядывался в нее, как бы стараясь узнать ее, и находил в ней иное назначение, ему уже недоступное, и сердился, и не ставил обратно, а как бы откидывал прочь».

Ощутимо и авторское сожаление о судьбе Глеба Протоклитова: «Спокойная, расчетливая воля светилась в глазах. Этот человек был бы хорошим летчиком, недурным шахматистом, умным собеседником» (в философском плане этот образ воплотил тяготение героя к нищезанятию - 9; 124). В революцию ему было всего 18 лет. Личным врагом Курилова, если бы тот узнал, кто перед ним, его сделала сыновья доля: его отец, статский советник, судил Алексея, а главное, плоско пошутил насчет Катеринки, просившей свидания с мужем. Описания того, как Глебу приходилось скрывать свою образованность и воспитанность, тоже яркий штрих эпохи. Перечитанный в наши дни леоновский роман позволяет увидеть в нравственном падении братьев Протоклитовых (Глеб цинично доносит брату об измене жены, чтоб дрогнула рука, оперирующая Курилова, Илья же выдает брата на партийной чистке) прямое следствие сложившейся в стране обстановки. Леонов воссоздает последнюю сцену как фарс, ссылаясь только на рассказ второстепенного действующего лица.

Немалую пищу для социологического анализа дает и образ партийного функционера - Клавдии. Если Курилов идет на контакт с Омеличевым, сочувствует болезни их ребенка («Революция не отменила прав отца... и, кроме того, эти люди кое-что сделали для меня», - говорит он, имея в виду, что в гражданскую войну Омеличевы не выдали его белым), то Клавдия занимает абсолютно непримиримую позицию, о чем говорят реплики короткого, но выразительного диалога Курилова с сестрой:

- *Кстати, ты не получала письма от Ефросиньи?*
- *С чего она станет писать мне?*
- *Все-таки сестра...*
- *Не дразни меня, Алексей.*

Неумолимая железобетонность Клавдии проступает в безапелляционной манере речи (ее голос отдаёт металлическим эхом) и в

деталей портрета. Вот как говорится о ее выступлении на Пленуме ЦК: *«Нужно было обладать почти мужеством, чтобы начать с той же фразы, какую злоупотребляли в своих речах все ее современники, большие и маленькие, честные и лживые, слепые и достаточно зрячие, чтоб проследить разбег великой идеи в будущем. В ее устах это звучало как ведущая формула века: мы призваны работать в радостное и прекрасное время...»*

И все же в описании «величественной старухи» нет шаржа: Леонов понимает, что это было поколение людей, фанатично отдавших себя служению одной идее. «В её фигуре, наклоненной вперед, читалась непреклонная воля к полету. Запоминалась спокойная жестокость ее гипсового бесстрастного лица. Никогда прежде я не знал, что может быть **по-своему** (выделено мною) красива поздняя и ясная молодость стариков». Симптоматично то, что непререкаемый авторитет Клавдии, жестко регламентирующий жизнь брата, падает по мере развития болезни Курилова. Приоритет общечеловеческого проступает в ее неуверенной пока фразе: «Ведь он (Омеличев) может придти. Может, и я не прогоню его».

Особенности сюжета и мастерство психологического анализа.

«Дорога на Океан» отличается, как уже говорилось в критике предельно сложной структурой сюжета. В нем прослеживаются и почти что детективная линия (Глеб - Курилов), и линии, характерные для социально-психологического романа (Курилов - Марина - Лиза; Лиза - Илья - Курилов), элементы исторической хроники (история рода Омеличевых, исторические опыты Алеши Пересыпкина), экскурсии в космическое будущее в жанре и стиле научной фантастики, вставные главы - «татарские». Однако все сюжетные линии тесно связаны с авторским решением проблемы человеческого существования, сведены воедино логикой авторской мысли, философским подтекстом произведения в целом. Активным действующим лицом выступает повествователь, порой обретающий функции главного действующего лица в главах «Я разговариваю с историком А.М.Волочихиным», «Мы переходим через войну», «Мы берем туда с собой Лизу» и др. От лица повествователя написано и «Послесловие» к роману, сложная архитектоника которого ещё ждет своего исследования.

Леонов - признанный мастер социально-психологического повествования (8). Даже в облике Клавдии в день операции Курилова он обнаруживает «суровую человеческую изнанку» - какую-то робкую нежность. Глубоко раскрывается душевная жизнь Алексея Курилова, живущего памятью о Катеринке и нашедшего душевный уют и тепло в отношениях с Мариной и ее сыном Зямкой, в дружбе с юным Алешей Пересыпкиным. Запоминается Лиза Похвиснева с ее так и не успевшей расцвести любовью к Курилову. Глубочайшее мастерство Л.Леонова в раскрытии «диалектики души» целесообразно подробно показать на

примере художественного воплощения им инонационального характера, то есть характера, воспринятого сквозь призму сознания человека другой национальности. В этом случае трудности психологического анализа средствами художественного слова помножены на малоизвестный русскому человеку объект анализа. (Леонов с гордостью говорил, что его спрашивали: «Вы татарин?»)

«Татарские» главы «Дороги на Океан» - «Депо», «Сайфулла», «Буран», «Я возвращусь к тебе, Марьям», «Черемшанский узелок» - казалось бы, составляющие периферию романа, на деле органично связаны с перипетиями фабулы (взаимоотношения Сайфуллы Зиганшина с Глебом Протоклитовым) и философско-символическим планом дороги, движения. Они также связаны с общей развязкой основной сюжетной линии в главе «Глеб в действии» и «Послесловии». Значительно обогащая идейно-художественное содержание романа, они в то же время сохраняют и свою относительную самостоятельность в рамках произведения.

Путь Сайфуллы на железную дорогу - это путь тысяч и тысяч людей разных национальностей от патриархальной деревни к индустриальному городу. Теперь мы видим, что этот всегда болезненный процесс был усугублен волюнтаристским искусственным форсированием, и это вело к размыванию традиций и национальных корней. Обратим внимание на то, что Леонов показывает уход Сайфуллы из родного дома без каких-либо популярных в то время лозунгов и призывов. *«Единственно, чтобы добыть коня, сапоги и маляр - на выкуп невесты, Сайфулла ушел на железную дорогу. Он уходил, сутулясь, нищий и даже штаны на нем были чужие. Семья провожала его воем, как на гибель, и сперва трудно давалась паровозная наука».*

Из материнского письма к Сайфулле вырисовывается типичная судьба раскулаченной деревни: выслана семья невесты Сайфуллы Марьям, уходит молодежь, а стариковские руки непрворны (возможно, что в начале 30-х годов Леонов и сам не осознавал, какую большую проблему он как художник обозначил). В коллективном хозяйстве дела не ладятся («А снега в этом году глубокие, и ягняток в колхозе поморозили»), рушатся привычные устои жизни, так что «мулла недавно вышел на улицу и кричал, плача и приседая, и золой посыпая плечи, что никто не хочет молиться и нет ему ни баранов, ни хлеба». Не намного легче было и в городе. В пору эйфории от успехов социалистического строительства Леонов рассказывает о них (успехах) более, чем сдержанно: приехавшая к сыну старая Биби-Камал замечает, что на кровати сына, в маленькой угарной комнате на восемь коек - «бедное его одеялишко-то было прежнее, что увез из Альдермеша шесть лет назад».

Но Леонову дорог трудовой энтузиазм людей, верящих в новую жизнь. Для Сайфуллы труд машиниста стал неотъемлемой частью его духовного «я», составил мелкие огорчения и крупные радости его удачи, как признается он сам матери. Это радость хозяина большой машины,

которому доверили многотысячные грузы. И даже Биби-Камал, неискушенная в делах, волновавших сына, чутким материнским сердцем «видела в нем все,- говорит автор.- Как ей понятны стали в эту минуту - и паровозы, и люди, и бескрайние дороги на океан!» Прекрасна убежденность Сайфуллы в том, что за ним пойдут другие его соплеменники. Вспоминая соседа по Альдермешу, мальчишку, спящего пока на груди пахучего мочала, Сайфулла мысленно обращается к нему: «Спи, вырастай, скуластый, бравый, веселый. Десятки новехоньких электровозов, что пройдут по пустыням, в чудесные иноголосые страны, уже ждут не дождутся своих машинистов».

Раскрывая образ Сайфуллы, Леонов в отличие от писателей романтического склада уделяет первостепенное внимание социально-психологической характеристике героя, в которой национальное своеобразие характера является важнейшим слагаемым, однако далеко не определяющим эту характеристику в целом. Леонов раскрывает сложную диалектику национального и общечеловеческого через раскрытие внутреннего мира личности, подчиняя этому процессу весь арсенал художественных средств. В этом плане он близок автору «Последнего из удэге», но ещё более реалистичен и аналитичен в сравнении с ним (Фадеев в трактовке образов удэгейцев порой прибегал к романтической идеализации), не говоря уже о неповторимости леоновской повествовательной интонации, подчиняющей себе «земляную тяжесть крестьянского слова» его героев.

Первое появление Сайфуллы в романе описано без какого бы то ни было намека на национальную исключительность. Он воспринимается как один из многих в коллективе: «Протоклитов... осведомился, кто станет испытывать машину. Высокий широкобровый юноша в замасленной, с графитовым гляncем спецовке, выступил вперед». Только после этого следует пояснение автора: «Это был единственный в Черемшанске механик из татар».

Интересно, что глава «Депо», в которой мы впервые знакомимся с Сайфуллой, открывается своеобразным авторским манифестом. В нём утверждается многомерность художественного познания, не ограниченного привычным ракурсом авторского видения.

В характеристике Сайфуллы и вообще всего того, что связано с героем, как раз и наблюдается совмещение разных планов изображения. Если повествователь просто сообщает, что Сайфулла доводится каким-то дальним родственником Зиганшину - комиссару мусульманского батальона, погибшему, по слухам, в башкирском восстании под Белебеем, то воспоминания Протоклитова, врага комиссара, возможно, даже причастного к его гибели, более конкретны, вплоть до запомнившихся острых с желтинкой глаз. В то же время неприязнь Протоклитова к Сайфулле не выливается в субъективно-эмоциональные оценки его

внешности, ибо его восприятие как бы растворяется в объективном стиле авторского повествования:

«И правда, Сайфулла походил на своего легендарного родича: те же рост и матросская осанка, та же гордая, всегда примкнутая подбородком к груди голова, те же острые, с желтинкой, чуть исподлобья ястребки-глаза. И, может быть, от того, что Протоклитову довелось однажды повстречаться с Зиганишиным, он недолюбливал и этого красивого и мужественного человека».

Глубина проникновения во внутренний мир героя проявляется в целом ряде деталей, передающих душевные движения через объективно констатируемые физические состояния. Вот Протоклитов «спросил мимоходом, что тот (Сайфулла) станет делать, если лопнет дышло в пути». «Таких вопросов не задают бывалому машинисту: широкие, как у его кочевых предков брови Сайфуллы сомкнулись у переносья. Волнуясь, он заговорил...» Искренняя радость Сайфуллы, вызванная одобрением Глеба, передана выразительными жестами и интонацией:

«Он (Глеб) протянул руку юноше, и все тело Сайфуллы повело застенчивой и благодарной улыбкой.

- Вот хорошо, вот хорошо, начальник!- бормотал он, роняя на пол кусок наждачной бумаги».

Глубина леоновского анализа проявляется и в том, что психическое состояние героя представлено как процесс, протекающий во времени:

«Ребята разбрелись, а юноша все стоял посреди дымящих луж, опустив глаза на свои растопыренные, в копоты и ржавчине, пальцы. Жар недавней радости проходил; сквозь спецовку, надетую поверх рубахи, добирался утренний озноб. Татарин поднял голову и увидел машину, владыкой которой становился. Детская мечта сбывалась, но иным представлялся теперь паровоз, чем в сновидениях крестьянского мальчонки. Он глядел на эту грудку умно и отчетливо организованного металла, когда-то подавлявшую его воображение, и, казалось, наспех и в уме повторял все, что знал о паровозе».

Естественность мотивировок проявляется даже в мельчайших деталях. Почему вдруг возникла тема детства? Последующее описание упитанных голубей, сидящих на кирпичных выступах, покрытых парчой инея, объясняет истоки ассоциаций: «Сайфулла рассеянно слушал их воркотню, напомиравшую о дальних мальчишеских увлечениях». Повествователь сам формулирует тот вывод, который вытекал из сопоставления прошлого и настоящего его героя: «Громадный путь отделял его (Сайфуллу) от прошлого» - но не спешит образно конкретизировать его. Ему важно дать лишь намек (на контрастах прошлого и настоящего в те годы строилось большинство произведений). Переходя к дальнейшему повествованию, Леонов не забывает закончить картину воссоздания переживаний героя как процесса: «Вдруг он схватил шкурку с пола и принялся оттирать свежую рыжеватинку на буферной тарелке».

Леонов не чуждается и чисто технических подробностей труда Сайфуллы, но они в его рассказе не самоцель, а средство раскрытия образа вчерашнего человека природы, ставшего теперь владыкой «умного и отчетливо организованного металла» и страстно заботившегося о нем. Полны значения приведенные в романе подробности о том, как, свесившись на поручнях, Сайфулла принял жезл, условный металлический документ, как дал оглушительный свисток (молодые машинисты, поясняет автор, любили сигналить на всю станцию), как поставил он золотники по ходу и сдвинул регулятор на треть зубчатой гребенки. Не забыты ни появление воды в водомерной трубке, ни затрепетавшее в топке пламя, ни цинковые хлопья поползшего назад дыма. Такая зримая конкретность описания, характеризующая манеру самого художника, давала тот «воздух», ту среду, вне которой образ Сайфуллы был бы бесплотным и схематичным. В то же время эти описания вовсе не похожи на не связанные с человеком пространственные технические подробности так называемого производственного романа. Примечательно следующее высказывание Л.Леонова, относящееся ещё к 1934 г.: «Слишком крепко сегодня личное связано с общественным... Мало знать его (героя) профессию, - мы должны проникнуть в философию его профессии, а, может, и в рефлексологию его. Без всего этого образ наш вряд ли приобретает художественную убедительность». Думается, что недостатки советского так называемого производственного романа заключались не в интересе к производственной сфере деятельности человека, а в неумении органически связать ее с внутренним миром героя.

Главный эффект описаний Леонова - в несобственно-прямой речи повествователя, приоткрывавшей завесу над душевным состоянием героя, переживающего счастье движения: «Зашевелились чугунные плиты под ногами... Зеленая семафорная звезда, осеняющая дорогу в неизвестность, волшебю всплыла над головою...» Автор все нагнетает и нагнетает детали, передающие счастливое упоение Сайфуллы, ощутившего, как прекрасна была машина. Не случилось ещё в Альдермеше того, чтобы татарин становился машинистом, и гордое сознание необычности своей судьбы переполняет душу героя.

Своеобразие инонационального характера. Сосредоточив внимание читателя на становлении характера в новых для него условиях, Леонов начинает постепенно вводить в повествование детали татарского колорита. То мелькнет упоминание о широких, как у его кочевых предков, бровях Сайфуллы, то вдруг звучит его глухое гортанное слово, то не требующая перевода любовная обмолвка или, наконец, желание поделиться думой об оставленных в глуши родителей: Сайфулла бормотал всю дорогу, мешая русскую речь с жаркими татарскими словами, как вскипали они на сердце. Порой этим и ограничивались авторы повестей и романов о национальных республиках. Неизмеримое преимущество Леонова перед ними как раз

заключалось в том, что он показывал суть национального как глубину сознания и даже подсознания.

Одним из таких моментов, тонко раскрывающих национальную ментальность Сайфуллы, родство его с товарищами по бригаде и даже с бабушкой Махуб, стала пляска апи́па. Закономерность появления в романе именно такой художественной картины подтверждается рассуждениями Бахтина, который видел в пляске действие, разрушающее бытийственную преграду между людьми, приобщение к бытию других. В пляске «наличное бытие стихийно-активно во мне», - утверждал мыслитель (2; 120). В романе пляска передает борьбу чувств в душе Сайфуллы, влюбленного в стрелочницу Катю Решеткину, что заслонила от него образ невесты - далекой и гордой Марьям.

Таким образом, танец в романе вовсе не этнографическая подробность (обычно не связанная ни с развитием сюжета, ни с непосредственной характеристикой героя), а средство глубокого раскрытия внутреннего мира человека. Пляска Сайфуллы выражает борьбу новой любви и верности прежней в душе героя; он танцует *«со всей стремительностью крови, со сдержанной и четкой страстью. Это была грация мужественного тела, привычного к тяжестим, к длительному напряжению и предельно уверенного в себе... И казалось, нарочно, в угоду Кате, прищурившейся и застывшей у притолоки, он топчет свое прошлое...»*

И далее, как бы достигнув в своих переживаниях наивысшего напряжения (это передано ворвавшейся в текст романа любовной татарской песней), Сайфулла убегает в звездную ночь. И здесь автор переводит образ из сферы национального к высотам общечеловеческого:

«Провалюсь по колено в мокрый снег, он один стоял под звездами, вслушиваясь в глухую, дальнюю перекличку ночных паровозов. Точно завихренные скоростью его бега, звезды кружились над головой. Облака, похожие на сугробы, вещь проносились вверху. Это было счастье... И мало было Сайфулле зимнего холода..., и полными пригоршнями он хватал снег и прикладывал к воспаленным вискам..., и корчился от ледяной щекотки, уползавшей за ворот рубахи».

Но Леонов тотчас возвращает разбег поэтической мысли к изначальному моменту - картине национального танца: «И его (Сайфуллы) безотчетное круженье среди ночного леса, как беззвучное шевеление запухших губ, было самым выразительным из танцев созревающей юности, - самой безыскусственной из любовных песен!»

Второй, не менее важный момент для понимания национальной специфики образа - раскрытие ее истоков в семье, в быту, где протекало детство и юность. Оказалось, что у Сайфуллы - рубаха (подарок невесты) из грубой конопляной ткани, вышитая красными маленькими лебедями. Сайфулла вспоминает о родном селении: «Вспоминанье ведет Сайфуллу далеко в глубь Татарстана, к окошку бедной крестьянской избы». Лаконичны подробности быта: окошко разбито и заткнуто тряпкой, ветер

шевелит соломенную кровлю. Совмещаются воображаемое настоящее и реалии, знакомые из прошлого: горячим лбом Сайфулла приникает к холодному стеклу и смотрит внутрь. Как бы увиденная при скудном свете коптилки картина корректируется усилиями памяти героя: в темном углу проступает громадный ткацкий станок, чыпта суккыч, хитроумное сплетенье деревянных колес, длинных перекладин и облакированных временем штырей, и две старухи, ткущие рогожу. «И пока одна сильным толчком руки прогоняет сквозь лубяную основу тяжелый, как полено, челнок, другая, наклонив голову, разбирает на полу пахучее, саднящее руки волокно». Одна из них женщин - мать, Биби-Камал, жесткое лицо, которое сын никогда не видел смеющимся. Картина завершается портретом отца Сайфуллы: лицо - как подорожный камень с тонкими, похожими на джеп, суровье, усами, и там, во впадинах, покорно молчащие глаза.

Крепкие нити кровного родства связывают Сайфуллу с этой избой, откуда ушел он шесть лет назад. Бумага, на которой написано было материнское письмо, проносила на сгибе, распадалась на серые куски, чернила растеклись и выцвели от испарений тела. Но Сайфулла в минуты наивысшего волнения в доверительной дружеской беседе, почти не глядя, наизусть стал переводить его текст, не ошибаясь ни в едином слове. Не ограничиваясь пересказом письма Биби-Камал, Леонов вводит мать героя в действие: она приехала проведать сына и в ожидании расположилась на табуретке у койки, поглаживая бедное лоскутное одеяло. Глубоко волнуяща эта встреча ставшего совсем взрослым сына и постаревшей за годы разлуки матери.

Разговор с матерью обнажает родную речевую стихию Сайфуллы: все чаще звучат в авторском тексте иноязычные слова, символизируя собой гортанную татарскую речь. Хлеб, выпеченный руками матери (пресные лепешки - кабартма), своим забытым названием рождает в памяти тысячи подробностей: «Глаза увидели с предельной резкостью (и даже заболели глаза!) свое село, оно приблизилось на расстояние взгляда».

Одежда, разговор, обычаи - все то, что олицетворяет собой Биби-Камал - это все тот мир, в котором выросла Сайфулла и не потерял с ним связи. «Жаль, думает он, что Катя не любит бус, не сурьмит бровей, не носит красивых, жестких и с синим отливом косиц; чач тулум, как та, прежняя» - ведь так выглядели женщины его народа и прежде всего мать. Навсегда накладывает на человека свою мету и то, какие сказки слушал он долгими зимними вечерами. Не случайно, ведя паровоз сквозь буран, Зиганшин чувствует, как «старая сказка проходила снова мимо ослепленных глаз». Это - легенда о Хасан-Баторе, заложившем Казань, о Хасан-Баторе - победителе великанской змеи Аждаги: *«И вот огромные, в полмира крылья взмывают над головами батырей. Непобедимая, она убивает многих из них, чтобы через столетия народного сказа напороться на тоненькое, как лучинка, копьё Хасана».*

Национальный склад мышления героя проявляется в некоторых привычных для патриархального татарского быта понятиях, которые переносятся на явления жизни промышленного центра: Сайфулла ставит паровоз в «стойло» (совсем так, как могла бы сказать старая Биби-Камал).

И наконец, важным моментом в раскрытии национального своеобразия характера является кульминация душевных переживаний, наивысшие психические напряжения. У Сайфуллы они связаны с выбором дальнейшего жизненного пути: возвратиться по просьбе приехавшей к нему овдовевшей матери в отчий дом, жениться на Марьям или остаться в ставшей родной бригаде, отдаться любви к Кате. Отметим естественность возникновения у героя мыслей и воспоминаний, их объективно-психологическую мотивировку. Стоило Сайфулле достать из кармана привезенное матерью яблоко, как у него возникает мысль о той, на ком его хочет женить мать.

Своеобразный «символический реализм» Леонова как нельзя лучше проявляется в раскрытии этой любовной истории. Та борьба, которую ведут в душе Зиганшина Марьям и Катя, вовсе не страсть, а нечто большее. Марьям - это олицетворение старого патриархального уклада, старой жизни, с которой хочет порвать молодой татарин. Не случайно, когда мать заводит разговор о ремонте дома, сын слушал ее все угрюмее, связывая новые, уже чуждые ему заботы и ответственность с ее надеждой на его возвращение домой: «Ему казалось, что сейчас старуха произнесет самое горькое из слов - Марьям, отзывавшее полынью, запахами вечерних стад и суховеем степей. Он пожал плечами; нет, он вряд ли вернется туда, ведь там не проходят его паровозы». Отказ от прежней любви зиждется не только на интимных движениях сердца: Сайфулла «совестится прошлого, он читает книжки, он утром не дожидается вечера, а ночью торопит утро...» Отказ от Марьям - это прежде всего отказ от наивных представлений патриархального сознания: «Не пой, Марьям, про то, чего не было. Ерлама!.. Не существует, Аджага, и легендарный твой Хасан - только выдумка бродячего поэта, терче. Ты зря не читаешь книг, Марьям».

Но символика Леонова никогда не становится отвлеченной. Поэтому так тяжелы сомнения Сайфуллы, поэтому читатель не может не сочувствовать и одинокой, покинутой Марьям. И хотя этой девушке суждено пройти в книге лишь отражением несбывшегося сватовства Сайфуллы, она силою его воспоминаний обретает в глазах читателя свою плоть и кровь. Как в сказочном кинокадре образ «далекой и гордой Марьям» вначале проступает сквозь смуглую прелесть Кати, танцевавшей цыганочку, возникает, чтобы следом же угаснуть в сиянии глаз соперницы. Более продолжителен второй кадр: Марьям ревниво заглядывает в избу Зиганшиных: не вернулся ли за нею ее гармончи-джигит. Ее лицо темное и худое («золотые луны уже не качаются на маленьких мочках ушей») вызывает сочувствие не только у Сайфуллы. Поэтому-то так трогательно грустно звучат в романе раздумья автора: «Нет, не жди его, глупая... Он

стал капитаном величественной и сильной машины, а капитаны - ветренный народ».

Леонов возвращает нас к первым дням любви Сайфуллы и Марьям. Этот авторский рассказ подан в форме несобственно-прямой речи: «Они встречались на суюлы, дороге воды, что вела от колодца, Марьям ставила ведра и подолгу глядела на Сайфуллу...» Потеряв семью при раскулачивании, Марьям, как сообщала Сайфулле мать, «каждый шестой день приходит в дом Биби-Камал и, почерневшая, с опущенной головой, сидит на лавке. И никогда ни о чем не спросит, а дожидается молча милого своего жениха». И спустя шесть лет она оживает в воображении Сайфуллы - «в рубище, в тысячу раз красивее и чужее, чем прежде (...). Она вскинет стрелчатые глаза и протянет письма, что удалось сберечь от ревнивых рук отца. Она скажет: «Возьми, это написано тобою; не стыдись. Ут алсын аларнэ - пусть их съест огонь!»

На стороне Марьям - первая любовь и далекие зовы детства, а нравственно-философское и эстетическое восприятие детства у Леонова всегда многомерно. Из памяти, проникновенно говорит писатель, не вычеркнуть того, что «записано там лесами, молнией, запахами полевых цветов». Ослепительным видением встает перед Сайфуллой картина: «Мальчик и девочка бегут по опушке леса. Они торопятся, идет гроза... Удар - минутная слепота, отчаянный крик Марьям... Упав на колени, дети жмутся друг к другу». И такова сила этих невинных светлых воспоминаний, что даже в грохоте ветровых валов, обдавших паровоз, неминуемо приближающийся к катастрофе, Сайфулла слышит:

«Далеко, одна посреди поля, бездомная поет Марьям... О, Сайфулла узнал этот голос, бесхитростный и чистый на подъеме, точно звенели колокольчики из серебряной фольги. Напев уводил Сайфуллу куда-то за пределы ночи, в призрачный сумрак детских видений, радостей и испугов».

Образ Марьям, так и не ставший действующим лицом, - большая удача писателя. Его яркая национальная колоритность и поэтичность, придавая объективную ценность самому образу, удачно оттеняет и национальное своеобразие характера Сайфуллы. Ее образ, как и образ матери Биби-Камал, и второстепенных персонажей - Махуб, Абдурахмана - это «воздух», придающий объемность и жизненность главному герою. Но среди них Марьям занимает особое место, став тонким и поэтическим инструментом психологического анализа в наиболее кульминационные моменты душевных потрясений героя.

Леонов удивительно тонко рисует все психологические нюансы. В душе человека, тем более такого склада, как Сайфулла, борьба мыслей и чувств никогда не выступает в форме отвлеченных силлогизмов; это - всегда образная картина, мысленный спор с живым «носителем» противоположных эмоций, убеждая которого, человек убеждает и сам себя. (Перед Леоновым стояла особая трудность, так как в этих картинах ему надо было угадать самое сокровенное юноши иной национальности,

культуры, выросшего в совершенно иной, чем писатель, бытовой среде). В таком трудном внутреннем споре Сайфуллы оживают многие сомнения, олицетворяемые воображаемыми упреками Марьям. Это - не просто спор, а строгий допрос Сайфуллы самому себе: не страх ли перед возможными служебными осложнениями (любил дочь кулака) движет им. Приводятся и его сомнения в прочности Катиной любви, подогреваемые слышанными ранее рассказами про веселье и изменчивость русских жен; и не лишённые реальных оснований опасения, что мать будет против его брака с марзой (так в просторечии старухи-татарки звали русских женщин). И все это олицетворяется в жгучих увещеваниях черной девушки, преследующей Сайфуллу, и он «с ожесточением выкинул руку, как бы отпихивая ее: «Уйди, Марьям, Югал, исчезни!»

И даже сам момент дорожной катастрофы, символическим предвестником которой стало воспоминание о зажженном молнией дереве, казалось, наступил после того, как прозвучала в его душе угроза: «О, пусть такой же гнев настигнет тебя с чужой женщиной, прежде чем ее кровь соединится с твоею, Сайфулла!»

Олицетворение психических состояний в предметных образах, проявляется и в такой, например, детали: после катастрофы Марьям появляется перед Сайфуллой и завладевает его душой именно тогда, когда особенно сильно захватывает одиночество: «Почти физически ощущалась теперь близость Марьям. Строгая, злая девушка опять стояла перед ним, протягивая руки для примиренья... И Сайфулле стало жалко ее. Но один из бригадиров молча вставил в его руку жестяную кружку с чаем. Сайфулла жадно выпил этот пустой солоноватый напиток, и ледяная Марьям истаяла на время, отошла в свое небытие». Но вот мучающийся не только сознанием вины, но и одиночеством, отчуждением товарищей, Сайфулла видит не заметившую его Катю, и вновь возникает образ Марьям. Леонов тонко показывает, что философские вопросы, обретающие у образованных людей характер высокопарных порой силлогизмов, рефлексии в наивной и неискушенной философскими раздумьями душе татарского парня проявляются как борьба милых сердцу женщин: «И уже не Марьям, а сама (Катя - Л.Е.) показалась ему видением».

При всей сложности и метафоричности леоновского повествования его описания восхищают максимальным приближением изобразительных средств к сущности изображаемого.

Авторское пояснение, придающее отрывку впечатление законченности и способствующее эмоциональному повышению тона повествования, является лишь свободным переводом слов, сказанных героем.

«Равнодушное отчаяние» Сайфуллы в момент осмотра машины Протоклитовым также переданы точными и безыскусственными обозначениями жестов героя: «Сайфулла глядел на начальника устало и безразлично. Мускулы его лица расслабились, и как он ни подымал свою

тяжелую бровь, она неизменно сползала вниз. Его знобило: черные губы бормотали что-то и можно было подумать, что он пьян». И только время, ласка матери, ее настойчивый призыв вернуться в отчий дом постепенно вернули сознание Сайфуллы к действительности.

Характерно, что Леонов не рассматривал катастрофу как падение героя. Падением он называет моральное дезертирство Сайфуллы, желание убежать в ту жизнь, из пут которой он все время вырывался. Но при этом писатель далек от того, чтобы переложить всю тяжесть вины на его плечи. Чутьем писателя-гуманиста он схватывает атмосферу нетерпимости, царившую в комсомольских ячейках 30-х годов. Только легкомысленный и несерьезный Скурятников поддержал товарища в трудный час, сказав, с силой оборачивая Протоклитова к себе: «Жалей татарина, скотина. Он же тоже пролетарьят». Но уже в общежитии сосед Сайфуллы по койке как-то слишком быстро поторопился уйти. В отчаянии герой спешит к друзьям по комсомольской ячейке, но, как по сговору, они сделали вид, что не замечают Сайфуллу. Временно, до решения организации, он как бы перестал существовать в Черемшанске, с горькой иронией говорит Леонов. И даже у секретаря «не хватало дерзости» взглянуть в опустошенные глаза товарища. Стена отчуждения встала между Сайфуллой и коллективом, когда он от отчаяния решается сдать комсомольский билет и книжку ударника: «Сайфулла долго, всем показалось - лениво, рылся в кармане».

Верный принципу многогранного показа человека в его «текучести», Леонов не скрывает озлобленного равнодушия к Сайфулле даже со стороны милого авторскому сердцу Алеши Пересыпкина. Не случайно после жестких слов, брошенных Пересыпкиным, Леонов добавляет: «С ожесточением заводного механизма он (Сайфулла) продолжал работу...» Равнодушие и отступничество в беде недостойно человека, оно удел роботов - таков вывод писателя-гуманиста.

Однако без всякого снисхождения рисует Леонов пьяный угар Сайфуллы, то окруженного стайкой темных гулящих молодчиков, то вместе с забулдыгой Кормилицыным «догуливающего пропащий день». Наконец, последовал финал, собравший любопытствующих обывателей Черемшанска: «Посреди, весь в снегу и с рассеченной бровью, плясал Сайфулла; то была уже не лихая, сдержанного и бешеного ритма апица, лишь беспорядочные конвульсии отравленного человека». И этот танец, как и упоминание (незадолго до того) о безотчетном кружении по лесным дорогам - «этом выразительном танце первого юношеского отчаяния», - становится лейтмотивом, отражая в себе, как в кривом зеркале, первый танец любви и такое же безотчетное кружение по заснеженным дорожкам в порыве счастья. Этот лейтмотив композиционно завершает образ, придавая ему гармоническую законченность.

Но в этих этапах падения героя художник-психолог чутко улавливает порыв живой души, ее протест против жестокой необходимости возвращения домой, смену отчаяния и смутной надежды на спасение, но

никогда - апатии. Вот, остро ощущая неотвратимость беды, Зиганшин, услышав шаги в сенях, «торопливо поверил, что товарищи пришли за ним». Потом возникла спасительная мысль о пропаже денег: возвращаться назад в Альдермеш будет ему не с чем. «...Но опять эта отчаянная и, кажется, последняя надежда, не сбылась. Все было цело. Он смирился...»

И когда вместо кооператива, где надлежало купить свадебный подарок Марьям, он очутился у шинкарки, то к этому порогу, как показывает автор, его приводят сложные побуждения: «Возможно, он сделал это скорее из любопытства (вдобавок в его положении горше пытки было безделье), чем из подражания заправским машинистам, когда ожжет их горем; во всяком случае это посещение также могло отсрочить возвращение в Альдермеш», - говорит автор, поясняя: «в растрате предназначенных на подарок денег только и мнилось ему спасенье». Но даже в пьяном угаре Сайфулла - дитя своего племени - сохранил «суеверную надежду на какое-то древнее, у стариков хранимое, могущественное слово». Эта фольклорная реминисценция опять-таки акцентирует внимание на национальных истоках мышления Сайфуллы: *«Стоит произнести его (слово - Л.Е.) в урочный час, и оно сизым пламенем вырвется наружу, опалая гортань, и горе испепелится, и вторично судьба дарует юноше возможность с честью пройти через Сарзанский перевал».*

Появление Кати всколыхнуло эти смутные надежды, несмотря на инерцию опьянения, продолжавшую тянуть его вниз. «И хотя он радовался, радовался (какое нарастание чувств звучит в этом повторе), то она отыскивала его здесь, отбивался, как мог: Кыт мун, нан... убирайся!»

Кульминационный момент в этом борении человека с самим собой, со своим прошлым наступил: «...Вечерний поезд уходил на Альдермеш. Юноша рванулся к двери... но самые руки Сайфуллы, уцепившиеся за край дощатой койки, не пустили его». К пониманию того, что «бросить Сайфуллу - значило потерять его навсегда» приходит любящая Катя. Это она укрыла его от позора до «возвращения человеческого обличья» в дорожной будке и выступила, презрев условности, против равнодушия к судьбе товарища на комсомольском бюро.

Это - последний штрих, который интересует писателя-психолога. Дальше Сайфулла Зиганшин сходит со сцены. Критика уже отмечала, что, интересуясь духовным ростом героя, новой выстраданной им правдой, писатель как будто останавливается на полпути к ней, раскрывая не столько само новое в душе человека, сколько волнующую красоту рождения нового. В главе «Глеб в действии» лишь сообщается, что Пересыпкин, выясняя некоторые подробности, связанные с Протоклитовым, ездил с Катей в Улган-Урман, где теперь работал слесарем Сайфулла. Из их беседы выяснилось, что вынужденная разлука лишь укрепила отношения между Катей и провинившимся машинистом. В послесловии Алеша Пересыпкин рассказывает повествователю «о

вторичном, почти эпическом приезде Биби-Камал на свадьбу сына». Это, так сказать, фабульное завершение истории, хотя, как мы говорили выше, благодаря символичности образа Марьям, оно обретает смысл более глубокий, нежели простое разрешение «треугольника». Леонов показывает и итог того нравственного испытания, которое пришлось выдержать Сайфулле: «Пересыпкину предстал совсем иной человек; беда наложила на него отпечаток сосредоточенной серьезности и самостоятельности, от вчерашнего юноши не осталось и следа». Но как завершилось это возмужание - переход от юношеской беспечности к зрелости - Леонов не показывает: это его не интересует как художника.

Отметим, что Леонов, воссоздавая подробности приближения катастрофы, отводит роль в этой борьбе со стихией не только главному лицу, но и его спутникам. Рассказывая об аварии, едва не изменившей судьбу первого машиниста-татарина, Леонов подробно характеризует всю вышедшую в рейс бригаду. Сайфулла, неудержимо движущийся к катастрофе, не заслони собой помощника Витю Решеткина и, особенно, кочегара Скурятникова с его неизменной губной гармошкой. Колоритные подробности его рассказов своей шутовской легкостью оттеняют заботы Сайфуллы, ведущего состав по мало знакомой дороге да ещё в непогоду. Но и Скурятников в решительную минуту обрывал историю на полуслове, а повествователь начинал внимательно следить за его действиями, отмечая каждый шаг в борьбе со стихией.

В изображении второстепенных персонажей живет своей жизнью каждая деталь. Раз сообщив о ней, автор не забывает о ее присутствии. Так было с бумажкой на губе Вити Решеткина, и со снегом на плече Скурятникова. Сообщив о том, что на плечо Скурятникова, ближе к выходу на тендер, нанесло снежку, Леонов через несколько страниц говорит о том, что Скурятников поднялся и, стряхнув снег с плеча, жестко заглянул в глаза Протоклитову. Такие, казалось бы, незначительные, вовсе не обязательные штрихи, придают изображению физическую осязаемость, осязаемость, создает иллюзию естественного течения жизни, не давая возможности заподозрить автора в заданности изображения. Все эти подробности - не просто фон, как бы дополняющий рассказ о Сайфулле, а следствие такого художественного видения, когда действительность воссоздается во всех подробностях, всех связях, без одностороннего выделения каких-либо из них. В романе Леонова наблюдается исключительное, хотя и подчиненное единому авторскому замыслу, многообразие аспектов изображения - от эпического размаха (судьба страны) до бесконечно малых величин анализа - истории скурятниковской кепки, унесенной бураном, или бумажки, которым был заклеен порез на Витиной губе.

«Дорога на Океан» вписала значительную страницу в историю русской литературы XX века, в историю русской философской прозы.

Симптоматично то, что непререкаемый авторитет Клавдии, жестко регламентирующий жизнь брата, падает по мере развития болезни Курилова. Приоритет общечеловеческого проступает в ее неуверенной пока фразе: «Ведь он (Омеличев - Л.Е.) может придти. Может, и я не прогоню его».

Пьеса «Нашествие»

Пафос сопротивления врагу. В годы Великой Отечественной войны Леонид Леонов сражается с врагом оружием публициста («Письма американскому другу», «Твой брат Володя Куриленков», «Голос Родины», «Слава России» и др.), пишет повесть «Взятие Великошумска», пьесы «Ленушка», «Нашествие». Значение его произведений выходит далеко за рамки агитационно-патриотических произведений (их роль была также важна и значительна для того периода), создаваемых большинством писателей и военных корреспондентов. Возражая против прагматического отношения к искусству в годы войны, против «гопака на братских могилах», Леонов ещё в 1943 г. в статье «Голос Родины» писал: «...Было бы погрешностью против действительности, против жизненной правды, если бы из искусства, да ещё сегодня, выкинуть мотив страдания». В нем, коль выпало оно на долю народа его народа, писатель видит нечто «большое, на раздумья толкающее», «страдание чрезмерное, но не бесплодное». Леонов сравнивал его с огромной домной, в которой «плавятся какие-то новые качества завтрашней жизни и происходят какие-то сложные процессы, которые сегодня ещё невозможно предвидеть».

В пьесе «Нашествие» (1942) эта задача осложнялась и выбором места действия - оккупированного немцами «маленького русского города». Пьеса выразила общий с другими произведениями тех лет патриотический пафос и показала испытание социально-нравственных ценностей в экстремальных обстоятельствах вражеского нашествия. Уже в названии подчеркнут эпический масштаб пьесы, где камерность случившегося в семье врача Ивана Тихоновича Таланова и его жены Анны Николаевны вписана в картину народного бедствия и народного сопротивления. Отсюда и важнейшая идейно-композиционная роль образа Демидьевны, няньки теперь уже взрослых детей Талановых - Ольги и Фёдора. Она по-прежнему «свой человек в доме», носитель народной точки зрения на происходящее, выразитель духовного сопротивления фашизму. Она не хочет «в немки... записаться», не боится сказать врагу острое слово. А когда Фаюнин предложил Демидьевне за хорошее вознаграждение выдать руководителя подполья Колесникова, она, не тая издевки, спрашивает: «А как уладимся-то, змей? По чистому весу, с нагиша, станешь платить али с одеждой? а ну-к, у его бомбы в карманах? Ведь, поди, чугуные»

Право на глубочайшее презрение к врагам Демидьевна оплатила дорогой ценой - разорением родного деревенского дома, гибелью внука, трагической судьбой внучки Аниски. Всезнающая, она приносит весть об активных действиях народных мстителей.

Близок Демидьевне Таланов-отец. Он отказывается от эвакуации, ибо не хочет отделить свою судьбу от судьбы народа: «Я родился в этом городе. Я стал его принадлежностью... За эти тридцать лет я полгорода принял на свои руки во время родов...» Он как должное воспринимает, что его дочь Ольга связана с подпольем, а его жена - «железная старушка», по аттестации врага, - ничем не выдала себя, когда Фёдор, обрекая себя на смерть, представляется за Андрея Колесникова. Симптоматичен и ответ Фёдора немцам на вопрос «Ваше звание, сословие, занятие»: «- Я русский. Защищаю родину».

Трактуя своих героев как народные характеры, Леонов использует «говорящую» фамилию (талан - доля). Раскрывая героическое и трагическое в образе воюющего народа, Леонов в IV акте выносит действие из дома Талановых в подвал - тюрьму, акцентируя эпические тенденции произведения, героем которого становится народ. Здесь и партизаны - Егоров, Татарников, и Фёдор, и Ольга, и «старик в кожухе», и «мальчик в лапотках», и зябнущая женщина и др. Этот собирательный образ народа убеждает зрителя в успешном духовном противостоянии вражескому нашествию.

Достаточно подробно изображен в пьесе и лагерь врагов: это не только немцы, но и Фаюнин, спешащий представить свои права на дореволюционную собственность (дом, где живет семья Талановых), и прислуживающий ему ничтожество - Кокорышкин, и Мосальский - «из эмигрантского поколения». Писатель, сочувственно относившийся к белой эмиграции (образы Евгении Ивановны, Фёдора Сыроварова), непримирим к тем, кто сотрудничал с немцами в жажде реванша (также относилась к ним и большая часть русской эмиграции).

Леонова, по его собственным словам, интересовала «социальная мудрость» людей, переживших фашистскую оккупацию, проблемы нравственные. Поэтому он сетовал на то, что критика не поняла этой важнейшей сути пьесы. А выражена она во взаимоотношениях главных действующих лиц, которые необходимо рассмотреть подробно.

Скрытый смысл трагедии семьи Талановых. Фабула пьесы укладывается в несколько строк: в канун оккупации домой из заключения вернулся Фёдор. В первой редакции он был осужден за то, что стрелял в женщину из ревности, что делало несколько странной реакцию семьи - страх - на его возвращение. Во второй редакции, созданной в 60 г.г., раскрывается истинный смысл трагедии Фёдора: он - жертва политических репрессий. Об этом свидетельствует и новая реплика-вопрос Демидьевны: «А то, бывает, слово-то неосторожное при плохом товарище произнес?» Вычеркнув все упоминания о роковой любви, Леонов горько-ироничными репликами Фёдора набрасывает штрихи лагерной жизни: «... Через болото тысячеверстное трассу вели... под самый подбородок, так что буквально по горло занят был». Есть и другие новые вкрапления в монологи Фёдора: «Если миллион - единица со множеством безмолвных нулей, то почему ж

меня зачеркнули, а они не исчезают». Характерен новый поворот эпизода в тюрьме: слушая, как старик рассказывает мальчику о том, что Сталин все знает.

Становятся понятными (это особенно важно подчеркнуть) и уже знакомые нам по первой редакции штрихи. Фаюнин и тогда представлял немцам сына Таланова как известного борца против советской власти (что вызвало у старого врача вспышку негодования и стыда: отец и сын действительно расходились во взглядах). Понятна и реплика Фёдора «Три года в обнимку со смертью спал» (наказание за выстрел из ревности не могло быть столь суровым). Получает мотивировку недоброжелательное отношение Фёдора к знакомому с детства Колесникову как к представителю бывшей власти. Фёдор (отцу): «Слушай, неужели ты и теперь боишься его? Сколько я понимаю в артиллерии, эта пушка уже не стреляет». Мотивирован, естественно, и отказ Колесникова взять Фёдора в подпольную группу, несмотря на всю искренность его просьбы.

В первой редакции есть ещё диалог отца и сына Талановых, который также подтверждает, что судьба Фёдора изначально мыслилась писателем как судьба репрессированного. Это было одно из самых первых произведений о репрессиях, а упоминание о выстреле из ревности - лишь вынужденное прикрытие из цензурных соображений. Фёдор буквально взрывается, слыша из уст отца слово «справедливость». Оно, как будто нечто раскаленное, расплавленное, пролилось на его душевную рану.

И хотя появление Колесникова, предлагающего врачу и его жене эвакуироваться, как будто снимает обвинение Фёдора, однако в подтексте пьесы Колесников - человек, близкий семье Талановых, его помощь вряд ли может рассматриваться как опровержение филиппики Фёдора, сохраняющей, таким образом, свой обличительный заряд.

Возвращение герою его истинного статуса объясняет и отношение к нему семьи. Не радость, столь бы естественную в первом случае, испытывает она, а страх, что обиженный на советскую власть Фёдор пойдет служить немцам. (Это тем более страшно, т.к. дочь Талановых связана с подпольем). Фёдор мучительно переживает недоверие близких людей, их вынужденную ложь: только что получив заверение, что в комнате никого нет, он вдруг видит таз с окровавленными бинтами, сдвигая ширму, видит раненого Колесникова (а ранее там же от Колесникова прятали Фёдора). Вызывающее поведение Фёдора - всего лишь маска человека, который не хочет, чтобы его жалели, но и не хочет, чтобы ему лгали, сомневались в его гражданской совести. Он, как замечено критикой, «видит мир через призму своей боли». Демидьевна не понимая и не принимая рефлексии Фёдора, переживающего тяжелейший душевный кризис, попросту ему советует:

Демидьевна: Люди, жизни не щадя, с горем бьются. а ты все в сердце свое черствое глядишь (...)

Фёдор (сдаваясь):...Продрог я от жизни моей.

Демидьевна: То-то продрог. Тебе бы, горький ты мой, самую какую ни есть шинелишку солдатскую. Она шибче тысячных бобров греет. Да в самый огонь-то с головой, по маковку!

Только увидев истерзанную немцами Аниску, Фёдор забывает о своей боли, испытывая только действенное чувство мести. Схваченный немцами, он гибнет как герой.

В новой редакции «Нашествия» Ольга говорит брату:

«Но верь мне, Фёдор, не только от стыда и страха молчали мы. Есть такое, чего нельзя узнать во всем разбеге, чтобы не разбиться, не сойти с ума. Иное знание разъедает душу... самое железо точит (шепотом). А нам нельзя, никак нельзя сегодня. Значит, история, как порох, иногда сильнее те, кто его делает».

В этих словах - ключ и к авторской позиции.

К такому пониманию, по сути дела, приходит и Фёдор, принимая, по верному наблюдению С.Шерлаимовой, высший смысл порядка Колесникова, и прощает ему (порядку) несправедливость по отношению к себе. Внутренняя связь Колесникова и Фёдора как народных мстителей подчеркивается тем, что первым слова «добро пожаловать», ставшие, как уже сказано выше, лейтмотивом пьесы, впервые произносит Фёдор в разговоре с Колесниковым:

Фёдор: Вот вы обронули давеча, что остаетесь в городе. Разумеется, с группкой верных людей. Как говорится - добро пожаловать, немецкие друзья, на русскую рогатину.

Однако здесь - в признании порядка - не все так просто. Когда партизаны принимали героя в свою семью, то самый ход и смысл сцены напоминает «нравственную инквизицию», а имя Колесникова становится фетишем.. Люди, привыкшие ко всеобщей подозрительности, вначале сомневаются в праве Фёдора, которого Колесников побоялся принять в свой отряд, взять имя Колесникова (праве, подчеркнем, оплаченном собственной жизнью). Им надобно «заседание провести» и донимать обреченного на смерть вопросом, почему он поступил именно так:

Татаров: А ты не из обиды Колесниковым стал? Не хочешь, дескать, живого приятеля, примешь мертвым. Полюбуйся, мол, из папашина окошка, как я на качелках за тебя покачиваюсь... Так нам таких не надо!

Едва угадываемая гротескность проступает в картине «голосования», сопровождаемого репликой Старика, - голосом народного сознания: «В герои не просятся... Туды самовольно вступают». Жестокою неправду, происходящего в подвале, понимает и сам Фёдор: **«Я протянул вам жизнь и расписки в получении не требую».**

Философский аспект образа Фёдора. Литература военных лет, прежде всего романистическая проза Л.Соловьева, Н.Тихонова, Б.Лавренива изображала подвиг как прямое действие, нередко имеющее субъективно-эмоциональную мотивировку. Здесь и вдруг пришедшее чувство предельного восторга самопожертвования, и отрешенность

человека от самого себя. Есть такая трактовка и в романтической по тональности повести Леонова «Взятие Великошумска» (1944) о ратных днях 203-й танковой бригады. Потрясающе страницы о гибели танкистов Соболюкова и Обрядина, они завершаются авторским реквиемом.

Но в пьесе «Нашествие» автор выступил в присущей ему роли писателя философского склада. Подвиг Фёдора Таланова непосредственно в сценическом действии не воссоздан, а раскрывается как поступок в бахтинском смысле «отречения от себя или самоотречения». Говоря словами М.М.Бахтина из его «Философии поступка», поступок Фёдора «расколот на объективное смысловое содержание и субъективный процесс свершения». Этот последний можно определить как путь героя от «я - для - себя» к «я - для - другого», и он волею писателя проложен через обстоятельства почти экспериментальные. Помимо того душевного надлома, который, естественно, испытывает Фёдор, оказавшись в атмосфере недоверия и вынужденной лжи. в пьесе есть и некоторая изначальная противопоставленность его семье, когда он это недоверие и ложь ещё ощутить не мог. И нетерпеливая интонация, с какой не дает он матери повесить его пальто, и то, что он ставит его «торчком на полу», и как здоровается с Демидьевной («А постарела нянька. Не скувырнула ещё?») показывает его отчужденность от близких людей. В дальнейшем он тем более бравирует своим положением изгоя, фиглярничает, усугубляя мучительные психологические коллизии (в этом Леонов следует традициям Достоевского). Критика военных лет не без оснований видела во внутренней драме Фёдора расплату за индивидуализм и эгоизм (тем более, что истинные ее причины тогда не могли быть прояснены). Но и в современных изданиях можно встретить такие эпитеты в адрес героя, как «отщепенец», человек с «заскорузлой душой». Думается, такая категоричность не может быть ключом к характеру героя драмы философской. Его путь от «я - для - себя» к «я - для - других» достигает кульминации подвига, отраженного в саморефлексии: «Просто спеклось все во мне... после Аниски. Я себя не помнил, вот»,- говорит Фёдор.

«Нашествие» как социально-психологическая драма. Леонов-драматург - подлинный мастер социально-психологической драмы. Современная критика, обращаясь к образу Анны Николаевны, нередко полагает, что драматург лишил ее материнских чувств, показал «потрясающую глухоту матери!». В леоновском тексте - иное. В самом начале действия, когда зритель впервые видит Таланову, она пишет Фёдору письмо (даже не надеясь получить ответ). Она помнит, что Фёдора с ними нет «три года уже... и восемь дней. Сегодня девятый пошел» (т.е., буквально, считает дни разлуки). Достаточно малейшего повода в разговоре, чтобы она тотчас вспомнила о сыне:

Анна Николаевна: Ломтево! Там Иван работу начинал. Федя родился, на каникулы туда приезжал.

Вспомним, наконец, как готовится она к встрече с сыном, узнав от растерянной дочери, что та видела Фёдора в городе. И вот из передней слышен (цитируем авторскую ремарку) ее «слабый стонущий вскрик. Так может только мать». Тем сильнее впечатляют сцены, где действительно проявляется отчуждение матери, и это сознательный «пережим» автора, который показал деформирование естественных человеческих чувств в тоталитарном обществе, когда близкие и любящие люди отрекались друг от друга или просто не хотели понять тех, на кого наезжала репрессивная государственная машина. И об этом Леоновым было сказано ещё в 1942 г. - свидетельство о духовном противостоянии писателя тоталитаризму. Автор «Нашествия» (как и «Метели») верил в то, что истинный гуманизм несовместим с мрачной подозрительностью, злобным недоверием к человеку.

Но было в редакции 1942 г. и то, что навязывалось художнику «кураторами» литературы - лобовой, плакатный финал. Настойчивые «советы» подействовали на писателя, которому «представилось тогда, что наступило время прямого действия взамен бокового отраженного показа событий». Увидев повешенного сына, Анна Николаевна, как сказано в ремарке, «во всю силу боли своей» склоняется к плечу дочери, но произносит неподобающие трагической ситуации слова:

- Он вернулся, он мой, он с нами...

Автору этих строк от самого Леонова довелось слышать сетования на фальшь заключительных слов, которые, однако, пришлись ко двору критике военных лет. Она увидела в них «апофеоз Анны Талановой»: «Способна на величайшее самопожертвование и огромное волевое напряжение». В финале последней редакции мать на сцене не появляется. Только на вопрос Ольги: «Она уже видела?». Колесников отвечает: «Да...» «Как эхо» (ремарка) звучат повторенные за Колесниковым последние слова Ольги о «великой» победе, оплаченной такой дорогой ценой.

Как видим, пьесе «Нашествие», как и другим драматургическим произведениям Л.Леонова свойственны особые «косвенные» пути раскрытия психологии героев (из-за чего леоновские пьесы нередко считались не сценичными, но на деле требуют соответствующих режиссерских и актерских решений).

Своеобразие соцреализма. Леонова называли мастером социалистического реализма, и это соответствует действительности. Опираясь на традиции русской классики, прежде всего Достоевского, он реализовал и многие принципы «нового метода», особенно в изображении героя и его взаимоотношений со средой. А.Синявский, приведя в пример сцену допроса Поли из романа Л.Леонова конца 50-х гг. «Русский лес», подчеркнул неизменяемость, определенность, прямолинейность героини: «С точки зрения здравого смысла поведение Поли может показаться глупостью. Но оно исполнено огромного религиозного и эстетического значения. Ни при каких условиях даже для пользы дела положительный

герой не смеет казаться отрицательным. Даже перед врагом, которого нужно перехитрить, обмануть, он обязан продемонстрировать свои положительные свойства». И здесь, на наш взгляд, надо различать художественно воплощенный стереотип поведения героя и авторское к нему отношение. Если в большинстве малохудожественных произведений автор подавал своего героя ничтоже сумняшеся, то в несобственно прямой речи Леонова по отношению к своей любимой героине звучит едва уловимая **добрая ирония**. Ключ к пониманию образа Поли был дан в первых строках романа, когда героиня размышляет о причинах того, что ее подруги не оказалось на перроне и пребывает в уверенности, что с девушкой не может ничего случиться «в нашей советской стране». Легко представить себе, как такая типично «совковая» ментальность героини была бы разоблачена в современной «другой» прозе. Но вспомним Довженко: двое смотрят вниз: один видит лужу, другой звезды - что кому.

И в то же время именно в творчестве Л. Леонова явственно проступает скрытая рефлексия, в отсутствии которой упрекали авторов соцреализма. Эта рефлексия была уже подчеркнута нами не только в философских, но и в социально-художественных пластах «Дороги на Океан», «Нашествии»; она присутствует в «Евге́нiй Ива́нович» и «Метели», которые в советские времена не могли дойти до читателя и зрителя. Такая рефлексия и огромный талант художника слова выделяют творчество Леонова из общего потока соцреалистической литературы 30-х-50-х гг. Не имея возможности анализировать леоновский «Русский лес» (1953), получивший оценку во многих трудах, отсылаем читателя к одной из последних статей, где своеобразие философского романа Леонова рассматривается в свете ремифилогизации как культурной доминанты мировой литературы XX века. Сущность человеческого бытия, пути самореализации человека в социуме и универсуме в «Русском лесе» раскрывается в системе мифопоэтики, и мифологема леса составляет доминанту национального образа мира.

Итоговый роман «Пирамида». Несколько десятилетий Леонов работал над романом «Пирамида», задуманном ещё в годы Великой Отечественной войны. «Карандашный» вариант романа предшествовал «Русскому лесу». В 1970 г. первая редакция «Пирамиды» была закончена, но на вопрос, почему задерживается публикация, писатель обычно отвечал: «Не хочу, чтобы были неприятности у его редактора». В 1990 г. роман подвергся переработке. Предчувствуя близкую кончину, Леонов передал огромную по объему рукопись редакции журнала «Наш современник», и в виду большого объема роман вышел в свет сразу отдельным изданием.

«Пирамида» воспринимается как завещание великого писателя. «Событийная, все нарастающая жуть уходящего века позволяет истолковать его как вступление к возрастному эпилогу человечества», - заметил Леонов в краткой преамбуле. На социально-историческую

обстановку в стране конца 30 гг. накладываются мотивы Апокалипсиса, воспринятые сквозь призму апокрифа Еноха. Вечная борьба Бога и Дьявола за человека приведет к их примирению через самоуничтожение человечества - такова одна из возможных интерпретаций последнего романа последнего «великого еретика» русской классической литературы. «Пирамиду» называют «гиперфилософским» романом: как заметил В.Сердюченко, его нужно читать как философский трактат либо не читать вовсе. Определение романа как авторское («роман-наваждение»), так и критики (странный, с трудом поддающийся критическому осмыслению) дополняют его характеристику. Основание «Пирамиды», как показало ее обсуждение в Пушкинском Доме, зиждется на философско-эстетических поисках серебряного века. Так, удивительным образом сомкнулись «начала» и «концы», обогащенные вековым, неравнозначным и противоречивым опытом русской литературы XX века.

Главная героиня многопланового романа - Дуня Лоскутова, дочь оставшегося не у дел священника Старо-Федосеевского погоста о. Матвея. Страдающая душевной болезнью (реалистическая, на первый взгляд, мотивировка романного двоемирия), она становится ясновидящей, свободно перемещается в громадах времени (это ее глазами два десятилетия назад читатели первых опубликованных отрывков увидели трагическое будущее человечества). Однако ангел Дымков не только плод Дуниной рефлексии, но и принявший земной облик посланец иного мира, противостоящий профессору Шатаницкому. Кульминация сюжетной линии Дымкова - философский диалог его и Хозяина (Сталина). Критики неоднозначно отнеслись к созданному Леоновым образу Сталина. Одни полагают, что образ снижен односторонней, негативной его оценкой, другие считают, что Леонов видит его в координатах Большого Исторического Времени:

«В малом историческом времени сталинская власть ужасна и безжалостна. В большом историческом времени имманентна жестока любая власть, потому что иною она быть не может. В малом историческом времени Сталин есть изверг и мучитель народа. В большом историческом времени он - кесарь, который неизбежен и, может быть, даже необходим».

Развернутая интерпретация романа - дело будущего, дело, как уже справедливо подчеркивалось, нового поколения леоноведов при участии богословов, астрофизиков, астрологов. Пока же скажем, что глобально-философское осмысление отошедшей эпохи - несомненный вклад Леонова в русскую и мировую литературу. Валентин Распутин назвал «Пирамиду» эпохальным произведением, «сравнимой, может быть, с «Тихим Доном» Шолохова, хотя совсем другой формы». И если «Тихий Дон» - вершина эпической прозы, то «Пирамида» - философской. Многогранная символика названия романа (26) позволяет увидеть в нем гигантскую пирамиду «суматохи большой истории, по словам Леонова, памятник жестокой и

страшной эпохе, современниками которой были многие, ещё живущие на Земле».

Вопросы и задания:

1. Пользуясь датами выхода в свет произведений Леонова, наметьте основные этапы его творчества, определите их проблематику.

2. Как вы определите особенности творческой индивидуальности Леонова?

3. Охарактеризуйте эстетические принципы Леонова, сформулированные в диалоге с А.Лысовым (Вопросы литературы.- 1989.- № 1). Раскройте на конкретных примерах произведений писателя некоторые его тезисы.

4. Почему Горький, не принимая роман «Дорога на Океан» в целом, высоко ценил «татарские главы»? Согласны ли вы с его оценкой? Почему?

5. Какие пласты содержания «Дороги на Океан» в наши дни особенно актуализируются?

6. Раскройте многоаспектность философского и конкретно-исторического содержания романа Л.Леонова «Дорога на Океан». На каких уровнях возможна интерпретация образа Алексея Курилова?

7. Осветите сюжетные коллизии пьесы «Нашествие». Отметьте общее и различное в ней и других произведениях военных лет.

8. Дайте современную интерпретацию образа Фёдора Таланова.

9. Выполните контрольную работу, раскрывая уровни интерпретации образов природы в романах «Соть» и «Русский лес»: философско-символический, эстетический, социально-бытовой (природа как среда обитания человека). Определите место описаний природы в композиции произведения. Покажите особенности мастерства Леонова-пейзажиста на примере первых страниц романа «Соть» и описания родничка в «Русском лесе».

10. Ознакомьтесь с указанными в библиографии критическими статьями о романе Леонова «Пирамида» и материалами ее обсуждения в Пушкинском Доме (Русская литература.- 1997.- № 2). Какое представление о проблематике последнего романа Леонова и дискуссионных вопросов его изучения сложилось у вас на основе этих публикаций.

11. Пользуясь библиографией, подготовьте сообщение на тему: «Критика о последнем романе Л.Леонова».

Литература:

1. Алешкин П. Мой Леонид Леонов [О подготовке к изданию романа «Пирамида»] // Наш современник.- 1995.- № 6.

2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества.- М., 1979.

3. Белая Г. Ранний Леонов (Эволюция метода)// Вопросы литературы.- 1970.- № 7.

4. Белая Г. Диалог-спор// Вопросы литературы.- 1973.- № 11.

5. Верность человеческому. Нравственно-эстетическая и философская позиция Л.Леонова.- М., 1992.
6. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы.- Л., 1982.
7. Егорова Л. Легенда и жизнь («Туатамур», «Уход Хама», «Халиль»)// Большой мир: статьи о творчестве Леонида Леонова.- М., 1972.
- 7а. Егорова Л.П. Новые аспекты вечной темы (Л.Леонов и Ч.Айтматов о судьбах земной цивилизации)// Вечные темы и образы в советской литературе.- Грозный, 1989.
8. Кондюрина Э. Проблема культуры в раннем творчестве Л.Леонова// Литература.- Вильнюс. XXII.- 1980.
9. Леонид Леонов. Творческая индивидуальность и литературный процесс.- Л., 1987.
10. Леонид Леонов - Мастер художественного слова. Межвузовский сборник научных трудов.- М., 1981.
11. Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...» Беседу вел А.Лысов// Вопросы литературы.- 1989.- № 1.
12. Лобанов М. Бремя «Пирамиды»// Молодая гвардия.- 1994.- № 9.
13. Лысов А.Г. Апокриф XX века. Миф о «размолвке начал» в концепции творчества Л.Леонова (Из бесед с писателем)// Русская литература.- 1989.- № 4.
14. Лысов А. О библейской культуре в творчестве Л.Леонова// Литература. XXII.- Вильнюс, 1980.
15. Лысов А. О культурно-историческом прототипе в творчестве Леонида Леонова// Литература. XXV.- Вильнюс, 1983.
16. Мировое значение творчества Леонида Леонова.- Л., 1981.
- 16а. Минакова А.М. Философский роман Л.М.Леонова: Культурологический аспект// Художественный текст и историко-культурный контекст. Сборник в честь 65-летия проф. А.М.Минаковой.- М., 1997.
17. Михайлов О. Мироздание по Леониду Леонову: Личность и творчество.- М., 1987.
18. Овчаренко О. «Ума и рук не хватает обнять Россию...» Роман Леонида Леонова «Пирамида» и русская идея// Москва.- 1994.- № 9.
19. Овчаренко О. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и мировая литература// Наш современник.- 1994.- № 7.
20. Перхин В. «Я хотел сказать о праве на родину». У истоков романа Леонида Леонова «Пирамида»// Москва.- 1994.№ 9/
21. Писарева О.А. Роль сюжета в осмыслении философских мотивов бытия и небытия в романе Л.Леонова «Дорога на Океан»// Вечные темы и образы в советской литературе.- Грозный, 1989.
22. Платошкина Г.И. Легенды и притчи в произведениях Леонида Леонова// Русская литература.- 1981.- № 2.

23. Семинар по роману Л.М.Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме// Русская литература.- 1996.- № 4.
24. Сердюченко В. Могикане [О «Пирамиде»]// Новый мир.- 1996.- № 3.
25. Скороспелова Е. Русская советская проза 20-30-х г.г.: Судьбы романа.- М. 1985.
- 25а. Синявский А. Что такое социалистический реализм// Цена метафоры или Преступление и наказание Синявского и Даниэля.- М., 1990.
26. Стрелкова И. Читая «Пирамиду»// Литературная Россия.- 1995.- 13 янв.
27. Хрулев В.И. Мысль и слово Леонида Леонова.- Уфа, 1989.
28. Хазан В.И. «Уход Хама» Л.Леонова: секуляризация библейского мифа// Филологические науки.- 1990.- № 1.
29. Харчевников А.В. Роман Л.Леонова «Дорога на Океан». Алексей Курилов и концепция человека будущего// Русская литература.- 1985.- № 1.
30. Харчевников А.В. Поиски нравственно-эстетических идеалов в романе Л.Леонова «Дорога на Океан» (Концепция человека)// Нравственно-эстетические проблемы художественной литературы. - Элиста, 1983.
31. Чалмаев В. «Гнездо наше - Родина...» Леонид Леонов// Русская литература XX в.: ч. 2.- М., 1991.
32. Шуртаков С. Подводя итоги. О «Пирамиде» Леонида Леонова// Наш современник.- 1997.- № 2.
33. Щеглова Г.Н. Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Леонова.- М., 1984.

Лекция № 7

АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ

(1910 – 1971)

План:

1. Поэзия Александра Трифоновича Твардовского – «золотой фонд» русской литературы XX столетия.

2. Поэмы Твардовского «По праву памяти», «За далью – даль».

3. Картины фронтовой жизни в поэме «Василий Тёркин».

Поэзия Александра Трифоновича Твардовского принадлежит к «золотому фонду» русской литературы XX столетия, а его деятельность на посту главного редактора журнала «Новый мир» стала эпохой в утверждении в литературе 60-х годов нового подхода к действительности, именно благодаря Твардовскому к читателю пришли в это время авторы и произведения, составляющие гордость русской литературы, хотя и личность поэта, и его творчество нельзя идеализировать: как всякий по-настоящему талантливый человек, Твардовский был человеком сложным, противоречивым, его поступки в разные годы жизни сейчас могут вызывать недоумение, но он всегда оставался собой, Твардовским, имеющим право быть собой и понимающим цену себе, своему слову, своему творчеству.

Большая семья будущего поэта жила в деревне Загорье Смоленской области, отец его был кузнецом, образованным человеком, в доме звучали стихотворения Пушкина и Лермонтова, проза Гоголя. С середины 20-х годов Твардовский начинает печатать свои заметки в смоленских газетах, а в 1928-м году, после разрыва с отцом, он уезжает в Смоленск, где занимается литературной поденщиной и пишет повесть «Дневник председателя колхоза» (1932), а также поэмы «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1932), произведения откровенно слабые в художественном отношении («ездой со спущенными вожжами» он сам их назовет позднее), однако сыгравшие определенную роль в формировании поэтического самосознания молодого поэта.

Настоящее признание таланта поэта пришло после его переезда в Москву (1936), оно связано в первую очередь с поэмой «Страна Муравия» (1934-36), очень своеобразном произведении, созданном в фольклорных традициях, воплощающем в себе столкновение «двух утопий: крестьянской и социалистической» и показывающем несостоятельность обеих - как оторванных от жизни. Таково было объективное звучание поэмы, хотя она и была воспринята как «прославление коллективизации». Для поэта же она стала крупным шагом вперед с точки зрения роста поэтического мастерства, овладения поэтической формой и художественными средствами её реализации.

Однако полностью поэтическое дарование Твардовского раскрылось в период Великой Отечественной войны, когда была создана его гениальная (по-другому не скажешь!) поэма «Василий Тёркин» (1941-45). Твардовскому удалось создать образ, в котором олицетворяется весь русский народ, он сумел показать войну как «народное дело», воссоздать удивительно точный и необыкновенно выразительный народный язык, показать героическую в своей простоте историю человека на войне, где «Бой идёт святой и правый... Ради жизни на земле». В годы войны поэт начал также работу над поэмой «Дом у дороги», законченной в 1946-м году, в которой война представлена как бы «с другой стороны» - не в битвах и победах, а в истории семьи Анны и Андрея Сивцовых. Такой взгляд Твардовского на войну был очень важен: ведь семья на Руси всегда значила очень много, и война в жизни семьи - это не менее страшно, чем самые страшные бои... Кроме поэм, в годы войны Твардовским были созданы многочисленные стихотворения, в которых также отражалась война, сразу же после ее окончания он написал удивительное стихотворение «Я убит подо Ржевом...» (1945-1946), без которого невозможно себе представить русскую литературу XX века.

Уже в творчестве Твардовского периода войны заметно усиление личностного начала, повышенное внимание к душе человека, через показ которой поэту удаётся передать характер русского народа, его национальную самобытность. В 50-е - 60-е годы эта тенденция усиливается, хотя поэмы Твардовского, созданные в эти годы, очень

разные по тематике и жанровой природе: от масштабной лирической эпопеи о современности «За далью – даль» (1950-60-й гг.) до остросатирической поэмы-сказки «Тёркин на том свете» (1954-63-й гг.), в которой поэт безжалостно высмеивает и резко обличает явление, получившее позже название «командно-административная система», враждебное человеческой личности, стремящееся превратить человека в «винтик» и заставить его быть послушным исполнителем «воли партии». В 50-е годы во взглядах Твардовского также произошёл пусть не резкий, но перелом в отношении оценки им роли Сталина в войне, в понимании поэтом личности Сталина и его действий. Началом перелома можно считать смерть «вождя народов» и реакцию журнала «Новый мир», редактором которого был Твардовский, на это событие. Как результат – первое отстранение его от руководства журналом (возвращение его на пост главного редактора состоялось в 1958-м году).

Особое место в творчестве Твардовского в 60-е годы заняла поэма «По праву памяти» (1966-1969, впервые опубликована только в 1987-м году), произведение трагическое как по «материалу», на основе которого оно создавалось, так и по ощущению лирическим героем своей неизбывной вины перед отцом и семьей за собственное поведение в страшные тридцатые годы: семья Твардовских была «раскулачена» и сослана, а он ничего не сделал для того, чтобы помочь отцу и брату. Личная трагедия лирического героя делает «По праву памяти» обвинительным документом страшного времени, а невозможность исправить то, что было сделано, становится мукой для лирического героя и нравственным уроком для читателя, понимающего, что человек отвечает за себя и свои поступки не только перед другими людьми и собой, но и перед Вечностью.

Тема скорбной памяти раскрывается и в цикле стихотворений «Памяти матери» (1965), здесь также переплетены судьба лирического героя и судьба народная, и осознание им того, что самые близкие ему люди оказались репрессированы, а он сам в это время, будучи в «назначенной разлуке», избежал этой судьбы, сейчас, в минуты прощания с матерью, по-новому открывает ему и собственную жизнь, прожитую вроде бы не бесчестно, и судьбу семьи. «Отжитое – пережито, А с кого какой же спрос?» – нет ответа на этот вопрос лирического героя, потому что сама жизнь распорядилась так, как всё и произошло, разве можно теперь, задним числом, что-то изменить?.. Из лирики Твардовского последних лет можно выделить стихотворения «Я знаю, никакой моей вины...» (1966), «Не заслоняй святую боль...» (1969), «Всему свой ряд, и лад, и срок...» (1969) и другие стихотворения, в которых он предстаёт поэтом-философом, умеющим увидеть глубинные истоки происходящих в жизни простых, вроде бы, вещей.

Как редактор «Нового мира» Твардовский сделал необыкновенно много: именно этот журнал в годы работы Твардовского на посту главного редактора открыл читателям А. Солженицына, Ф. Абрамова, Г. Бакланова,

Ю. Трифонова, А. Жигулина, В. Тендрякова, Е. Винокурова, многих других талантливых поэтов и прозаиков послевоенного поколения советской литературы. Несмотря на то, что оценка деятельности Твардовского-редактора тем же Солженицыным неоднозначна, отрицать роль журнала «Новый мир» в поддержке талантливых писателей невозможно, а элемент субъективизма в оценке им тех или иных авторов свидетельствует о том, что Александр Трифонович Твардовский, биографию и творчество которого мы рассмотрели, был талантливым поэтом и редактором, имевшим право на личное мнение.

Поэма **«По праву памяти»** была написана в середине 70-х годов 20 века. В этой поэме Твардовский поднимает весьма актуальную, но слишком смелую тему, касаемую эпохи Сталина. Произведение состоит из трех частей, которые объединены одной общей проблемой. Кроме того, поэма предваряется своеобразным вступлением, в котором автор говорит о правде, которую нельзя скрывать. Первая часть называется «Перед отлетом», и это заглавие имеет символическое значение; речь здесь идет о юношеских мечтах лирического героя. Важно заметить, что Твардовский строит главу в форме воспоминания и обращения к невидимому товарищу, который был неотъемлемой частью юных лет. Годы детства для лирического героя – что-то прекрасное, чистое и оторванное от настоящей действительности. Вторая глава является основной и самой обширной. Она называется «Сын за отца не отвечает». Важно отметить, что эта фраза была сказана Сталиным, и теперь Твардовский дает свою оценку этим словам. Теперь автор обращается уже не к другу, а к молодому поколению, которое очень мало знает об эпохе Сталина. Третья часть «О памяти» обращена к читателю. Здесь автор подводит итог всему вышесказанному. Твардовский повествует о том, что невозможно вычеркнуть из памяти прошлое, ибо оно является частью жизни каждого человека и всей страны. Он уверен, что нельзя глядеть в будущее, забыв прошедшее.

Поэма **«За далью – даль»**, за которую А.Т. Твардовскому в 1961 г. была присуждена Ленинская премия, является одним из центральных произведений зрелого творчества А.Т. Твардовского. Она состоит из 15 небольших глав. В «Автобиографии» Твардовский называет эту поэму «книгой», указывая этим на её жанровое своеобразие и свободу, и считает её своей главной работой 50-х годов. Некоторые отрывки поэмы печатались первоначально и как лирические стихотворения. Поэма также часто издавалась вместе с циклом стихов о Сибири, тесно связанных с ее мотивами. Непосредственным источником поэмы были впечатления от поездки поэта в Сибирь и на Дальний Восток, с чем связана форма большого «путевого дневника», хотя содержание поэмы далеко выходит за рамки путевых впечатлений.

Основной мотив поэмы – мотив дороги. Лирический герой отправляется на поезде в путь по просторам родной страны. В самом начале произведения мы узнаем, что этот путь через Урал и Сибирь он

задумал давно. Лирический герой вспоминает войну, разруху и хочет посмотреть на новую, отстроившуюся за мирные годы страну.

Путешествие даёт возможность лирическому герою посмотреть новые места, ощутить чувство сопричастности с другими людьми, пробуждает творческое вдохновение. В поэме Твардовский обращается и к последующим поколениям, считая, что вступить в будущее можно, лишь зная прошлое. Но эти знания должны быть объективными. К теме памяти Твардовский обращается и в поэме «По праву памяти». Твардовский говорит правду о тяжелейших годах сталинской эпохи. Автор вспоминает слова вождя: «Сын за отца не отвечает». Очень сложно понять смысл этих слов, не зная их исторической основы. Именно во времена Сталина появилось понятие «враг народа», а позднее – и «дети врага народа»

Характерной особенностью поэмы является присутствие иронической интонации. Путешествие в пространстве становится мощным стимулом для воспоминаний – путешествий во времени. Первым крупным событием поездки становится встреча с Волгой. Волгу русский человек воспринимает не только как реку. Это одновременно и символ всей России, ее природных богатств и просторов. Патриотическое чувство лирического героя переносит его в памятные военные годы, тем более что его сосед по купе воевал за эту Волгу под Сталинградом. Таким образом, любуясь видом на реку, герой поэмы восхищается не только природными красотами русской земли, но и мужеством ее защитников. Воспоминания переносят лирического героя на его малую родину – в Загорье.

Память детства характеризует жизнь в этом краю как скудную, негромкую, небогатую. Символом тяжелого, но честного и нужного людям труда в поэме становится образ кузницы, которая стала для молодого человека своеобразной «академией наук». Затем герой отправляется в тайгу, где на станции Тайшет встречается старого друга. Когда-то жизнь разлучила этих двух людей. Их мимолетная встреча на станции становится определенным символом необратимости бега времени и жизни человеческой. Едва повстречавшись, герои вновь разъезжаются в разные стороны. Вагонные споры, картины дорожного быта создают в поэме необходимый фон, на котором автор пытается поставить самые злободневные вопросы эпохи. Он рассуждает о карьере и призывает молодежь осваивать необжитую землю. Автору удалось воплотить в поэме свой грандиозный замысел: представить обобщенный портрет родной земли и передать подвижнический дух эпохи «оттепели», размах индустриальных планов и широту души русского человека.

Параллельно с «За далью – даль» Твардовский работает над сатирической поэмой-сказкой «Тёркин на том свете» (1954-1963), изобразившей «косность, бюрократизм, формализм» нашей жизни. По словам автора, «поэма «Тёркин на том свете» не является продолжением «Василия Тёркина», а лишь обращается к образу героя «Книги про бойца» для решения особых задач сатирико-публицистического жанра». В основу

произведения Твардовский положил условно-фантастический сюжет. Герой его поэмы военных лет, живой и не унывающий ни при каких обстоятельствах Василий Тёркин оказывается теперь в мире мертвых, призрачном царстве теней. Подвергается осмеянию все враждебное человеку, несовместимое с живой жизнью. Вся обстановка фантастических учреждений на «том свете» подчеркивает бездушие, бесчеловечность, лицемерие и фальшь, произрастающие в условиях тоталитарного режима, административно-командной системы. Вначале, попав в «загробное царство», очень уж напоминающее нашу земную реальность целым рядом узнаваемых бытовых деталей, Тёркин вообще не различает людей. С ним разговаривают, на него смотрят казенные и безликие канцелярские, бюрократические «столы» («Учетный стол», «Стол Проверки» и пр.), лишённые даже малейшего признака участия и понимания. И в дальнейшем перед ним вереницей проходят мертвецы – «с виду как бы люди», под стать которым вся структура «загробного царства»: «Система», «Сеть», «Органы». В герое Твардовского, символизирующем жизненные силы народа, попавшем в столь необычную обстановку и подвергшемся нелегким испытаниям, возобладали присущие ему живые человеческие качества, и он возвращается в этот мир, чтобы бороться за правду. Сам Твардовский вел непримиримую борьбу с наиболее мрачным, мертвящим наследием сталинщины, с духом слепого подчинения, косности и доведенного до абсурда бюрократизма. И делал это с позиций утверждения жизни, правды, человечности, высокого нравственного идеала.

Поэма «Василий Тёркин» (другое название – «Книга про бойца») – одно из главных произведений в творчестве поэта, получившее всенародное признание. Поэма посвящена вымышленному герою – Василию Тёркину, солдату ВОВ. Поэма состоит из 30 глав, пролога и эпилога, условно разделяясь на три части. Каждая глава – небольшая новелла об эпизоде из фронтовой жизни Тёркина, не связанная с другими каким-либо общим сюжетом.

Работу над поэмой и образом главного героя Твардовский начал в 1939–1940 году, когда он был военным корреспондентом газеты «На страже Родины» в ходе финской военной кампании. Тёркин стал сатирическим героем нескольких небольших стихотворений-фельетонов Твардовского, написанных для газеты. 22 июня 1941 года Твардовский сворачивает мирную литературную деятельность и на следующий день уезжает на фронт. Он становится военным корреспондентом. В 1941–1942 годах вместе с редакцией Твардовский оказывается в самых горячих точках войны. Весной 1942 года Твардовский возвращается в Москву. Собрав разрозненные записи и наброски, он снова садится за работу над поэмой, затем началась публикация первых глав поэмы. Поэма была завершена в 1945 году вместе с окончанием войны.

Жанр произведения Твардовского нарушал традиционные каноны: не «поэма», что было бы привычнее, а «книга»: «Книга про бойца».

Подзаголовок «поэма» фигурировал только в первых публикациях отдельных глав. Некоторых критиков смущала неопределенность, неконкретность жанра. Жанровое определение «книга» сложнее, шире, чем традиционное определение «поэма». Твардовский интуитивно стремился уйти от литературной жанровой традиции – «литературности», «усовершенствовать» жанр своего произведения, быть ближе к жизни, а не к литературе, другими словами, усилить эффект подлинности литературного вымысла. Поэма Твардовского – это книга жизни народа в многообразных, свободных ее проявлениях в новое время и в новых обстоятельствах. По аналогии с пушкинским романом «Евгений Онегин» поэму Твардовского можно назвать энциклопедией – энциклопедией не только фронтовой жизни, но и лучших черт русского человека. Автор сближал свою поэму также с летописью и хроникой – жанрами, имеющими давние традиции на Руси. Твардовский писал о «Василии Тёркине»: «...некая летопись – не летопись, хроника – не хроника», – подчеркивая тем самым добросовестность и точность, гражданский пафос и ответственность, свойственные русским летописцам и составителям хроник.

Сюжет и композиция. Поэма (традиционное жанровое определение произведения) «Василий Тёркин» состоит из 29 (включая главу «О себе» и четыре главы «От автора») самостоятельных, внутренне законченных глав, не связанных строгой последовательностью событий. Сюжета в произведении нет. Есть лишь частные сюжеты внутри каждой главы, а между главами – только некоторые сюжетные связи. Сюжет книги складывается по ходу войны, и его стержнем стала судьба всего народа, судьба Родины в горькую годину. Необычность сюжета (по сути, его отсутствие) и композиции книги, начатой «с середины» и оборванной без развязки, заставили автора ввести в текст шуточные оговорки (в главе «От автора»). Создавая окончательный вариант книги, Твардовский оставил за ее пределами многие опубликованные во время войны фрагменты и повороты сюжета. В авторских планах предусматривались сюжетные отвлечения (молодость Тёркина, переход за линию фронта для связи с партизанами, Тёркин в плену у немцев и т.д.), которые не осуществились. Необычна и композиция. Автор в поэме определил свой композиционный принцип. Книга построена так, что каждая глава ее может быть прочитана как самостоятельное произведение. Поэт учитывал, что законченность отдельных глав, внешне сюжетно не связанных друг с другом, необходима для того, чтобы их могли читать и те, кто не знал предшествующих глав. Однако это не значит, что сама книга не является чем-то целым. Композиционное единство книге придает образ главного героя, который находится всегда в центре всех событий.

Тёркин – рядовой труженик войны, его фронтовой мир – это конкретный мир, видимый глазом, непосредственно воспринимаемый чувствами, мир частностей, негромких событий, и этим определяется

композиция, отбор эпизодов для раскрытия образа героя. Отсюда – узкий охват событий, быстрая смена кадров.

Картины фронтовой жизни в поэме «Василий Тёркин». Великая Отечественная война. Страшная, тяжёлая, губительная для всех. Она несёт за собой только смерть и ничего кроме смерти. Сколько искалеченных, изломанных жизней! Сколько несостоявшихся счастлих, сколько не рожденных детей, сколько слез материнских, отцовских, вдовьих, сиротских было пролито! Тысячи, десятки и сотни тысяч жизней обрываются, рушатся мечты, надежды, планы. Остаётся только жестокость, насилие и смерть. Война потребовала миллионы человеческих жертв, принесла муки и страдания каждой семье и каждому человеку. Но любовь к Отечеству в эту тяжкую годину обрела другое лицо, она превратилась в ненависть к врагу, к захватчику и удвоилась, объединив всех, кто только мог встать на защиту страны.

Мы не должны забывать все ужасы войны, а самое главное - тот великий подвиг, который совершили наши деды, прадеды ради спасения страны, ради нашего светлого будущего. Среди множества произведений, написанных о войне, особое место занимает поэма А. Т. Твардовского «Василий Тёркин».

Отражение войны писателем в поэме уникально, увлекательно, необычно. Эта поэма не только о Великой Отечественной войне, но и о Родине, о любви к Родине, о солдатах, обо всех тех, кто знал и знает о войне не понаслышке. Поэма «Василий Тёркин» полна оптимизма и пронизана верой в победу над фашизмом.

Главное место в литературе периода Великой Отечественной войны занимает образ советского воина. Сотни книг посвящены человеку, выстоявшему в битвах под Москвой и на Волге, победившему на Курской дуге и на Днепре. В героических делах и фронтовых буднях войны проявился мужественный и благородный характер человека – русского солдата.

Александра Трифоновича Твардовского всегда интересовала судьба его страны в переломные моменты истории. И, конечно, в годы Великой Отечественной войны, когда решалась судьба народа, писатель не мог стоять в стороне.

«Глубина всенародно-исторического подвига в Отечественной войне, – отмечал поэт, – с первого дня отличала ее от каких бы то ни было иных войн и... военных кампаний», и поэтому он считал, что его место в строю, на передовой, «где делают самое главное».

А.Т. Твардовский в годы Великой Отечественной войны становится выразителем духа солдат, простого народа. С первых дней Великой Отечественной войны поэт находился в рядах Советской армии. Всю войну он провел на фронте, написав большое количество лирических, эпических, агитационных и сатирических стихов для красноармейских газет.

В 1941 году, с началом Великой Отечественной войны, поэт приступил к работе над поэмой «Василий Тёркин». Она стала солдатской поэмой. С того трагического и героического времени уже прошло много лет, но «Василия Тёркина» читают все с тем же интересом, потому что в этом произведении нашел отражение великий подвиг нашего народа, победившего германский фашизм. Такая поэма могла родиться в сердце поэта только на войне, участником которой был автор.

Знание фронтовых будней (поэт был военным корреспондентом) вылилось в собирательный образ русского солдата – Василия Тёркина, веселого балагура, не унывающего ни при каких обстоятельствах. Автор писал о поэме: «Каково бы ни было ее собственно литературное значение, для меня она была истинным счастьем. Она мне дала ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда... «Тёркин» был для меня во взаимоотношениях писателя со своим читателем моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением. Анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».

В поэме показаны основные этапы Великой Отечественной войны, описана боевая жизнь советских воинов. В этой книге переданы чувства, дано глубокое философское осмысление главных человеческих понятий – жизни и смерти, войны и мира, родины, чести, справедливости, дружбы и любви.

Поэма «Василий Тёркин» помогает людям пережить страшное время, поверить в свои силы, ведь она создавалась на войне глава за главой.

Поэма состоит из 25 внутренне законченных глав: «На отдыхе», «Перед боем», «Тёркин ранен», «Два солдата» и т. д. «Некая летопись - не летопись, хроника - не хроника», - говорил о своей поэме Твардовский. Сам автор обозначил жанровое своеобразие поэмы - «книга про бойца», подчеркивая достоверность изображаемого.

Обширная картина войны возникает в представлении читателя, создаваясь из мелких сцен, эпизодов, деталей. Солдатские будни и солдатский досуг – всему этому есть место в поэме.

Конечно поэма «Василий Тёркин» писалась о войне, но главным для Александра Твардовского было показать читателю то, как надо жить в годину тяжелых испытаний. Поэтому главный персонаж его поэмы, Вася Тёркин, танцует, играет на музыкальном инструменте, готовит обед, шутит. Герой живет на войне, и для писателя именно это является очень важным, так как, для того чтобы выжить, любому человеку необходимо очень сильно любить жизнь.

Поэт нарисовал впечатляющие картины военных лет. На войне «жить без пищи можно сутки, можно больше», и все эти тяготы нужно выносить терпеливо и достойно. И каждый день нужно быть готовым к смерти.

Автор с первых строк нацеливает читателя на реалистическое изображение трагической правды войны в своей «Книге про бойца» :

Правды, прямо в душу бьющей, Как бы ни была горька.

Да была б она погуще,

Главный герой этой книги - народ-воин.

Ещё одна идея - народного единства - важнейшая в поэме:

И доверчиво по знаку,

С места бросились в атаку

За товарищем спеша,

Сорок душ - одна душа...

Важный момент поэмы, на мой взгляд, состоит в том, что поэт отобразил противостояние фашизму всех народов, населяющих Россию, тогда ещё входивших в состав Советского Союза. Единство всех наций и народностей помогло одолеть сильного врага. Все понимали, что от победы зависит их дальнейшее существование на земле. Гитлер ведь хотел уничтожить целые народы. Герой Твардовского сказал об этом простыми, всем запомнившимися словами:

Бой идет святой и правый.

Смертный бой не ради славы,

Ради жизни на земле...

Выражением единства народного духа как раз и явилась поэма Твардовского. Поэт специально выбрал для поэмы самый что ни есть простой народный язык. Он это сделал для того, чтобы его слова и мысли дошли до каждого соотечественника. Когда, например, Василий Тёркин говорил своим товарищам-бойцам о том, что

...Россию, мать-старуху,

Наши деды, наши дети,

Нам терять нельзя никак.

Наши внуки не велят.

Эти слова мог повторить вместе с ним и уральский сталевар, и крестьянин из Сибири, и белорусский партизан, и ученый из Москвы.

В первых главах возникает картина первых месяцев войны: отступление, плен, ранения и гибель солдат, остающиеся в оккупации деревни. Начало совпадает с самым трудным и трагическим временем – периодом отступления.

О горьких днях отступления Тёркин – главный герой – рассказывает в главе «Перед боем»:

Шел наш брат, худой, голодный,

Потерявший связь и часть,

Шел поротно и повзводно,

И компанией свободной,

И один, как перст, подчас.

...Шли худые, шли босые

В неизвестные края.

Что там, где она, Россия?

По какой рубеж своя?

В этой большой общенародной печали отступления проявилась твердость русского характера, непреклонная уверенность в том, что:[2, с. 18]

Срок придет, назад вернемся,

Что отдали – все вернем.

Ещё одна яркая картина создана поэтом в главе «Перед боем». На пути следования бойцов оказывается родная деревня командира, и сжимается его сердце от тоски. Пробраться в родной дом ему приходится «вдоль стены», потому что вокруг война, немцы.

Забежал, поспал урывком,
Догоняй опять войну...

Так Твардовский описывает эту короткую побывку. Некогда насладиться бойцу радостью короткой встречи, а для жены его этот праздник «горький, грустный», потому что жалкие часы, даже минуты отведены ей для свидания с самым близким человеком и, быть может, эта их встреча последняя. Горько уходить командиру из родного дома, потому что «может, нынче в эту хату немцы с ружьями войдут».

В своей поэме автор рисует вовсе не благоприятные обстоятельства. Единственный выход на войне – принять их, не впадая в отчаяние. Несколькими выразительными строчками дается описание этих обстоятельств. Ты ощущаешь тяжесть мокрой шинели, холод, идущий от небесной крыши, царапанье хвои по лицу, жесткие бугры на ночевке. Но в этом умении приспособиться к невероятно тяжелым условиям проявляется особая физическая и духовная сила русского человека, простого солдата.

А.Т. Твардовский рисует многие трагические эпизоды войны, например, в главе «Переправа», где ему замечательно удается передать растущую тревогу, напряженность событий – неудачной попытки переправы. Трагизм происходящего подчеркивает пейзаж – дважды упоминается черный цвет (цвет траура): чернеет лес, черная вода; используется сравнение: «Берег правый, как стена...», эпитет «след кровавый» и, наконец, повторы усиливают трагизм происходящего: «Люди теплые, живые шли на дно, на дно, на дно...» Это горестный рассказ о том, как «переправа сорвалась». Стоит отметить, что в этой главе четыре раза повторяются слова «Переправа, переправа», причем их сопровождают разные знаки препинания и разные слова. Этот повтор усиливает ощущение трагичности ситуации, делит главу на смысловые фрагменты, приводя к кульминации.

Переправа, переправа!	Кому память, кому слава,
Берег левый, берег правый.	Кому темная вода, –
Снег шершавый, кромка льда...	Ни приметы, ни следа.

Драматичность действия усиливается, когда автор показывает гибель людей:

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

«Под огнем неразбериха», артиллерийский обстрел, рвущиеся снаряды – обстановка, в которой происходят события, передана поэтом так, что предстает перед глазами эта страшная картина войны, нарисованная правдиво и честно.

Опасность подстерегает их в любую минуту, ведь каждый из них может погибнуть.

Мимо их висков вихрастых,	Смерть в бою свистела часто
Возле их мальчишских глаз	И минет ли в этот раз?

Все эти ребята, не исключая самого Тёркина, – простые люди, и показаны они в самых будничных обстоятельствах. Автор специально избегает описывать героические моменты, потому что по своему опыту знает: война – это тяжелая работа. У него “дремлет, скорчившись, пехота, сунув руки в рукава” или “посыпает дождик редкий, кашель злой терзает грудь. Ни клочка родной газетки – козью ножку завернуть”. Разговоры бойцы заводят совсем не на “высокие” темы – например, о преимуществе сапога перед валенком.

Главная мысль главы «Переправа» заключается в том, что путь до победы очень далёк и лежит через кровавую переправу, через жестокие испытания, в которых погибнут многие.

Тем путем идут суровым.

Что и двести лет назад

Проходил с ружьем кремневым

Русский труженик-солдат...

Переправа, переправа...

Пушки бьют в кромешной мгле.

Бой идет святой и правый.

Смертный бой не ради славы –

Ради жизни на земле...

Приведённые строфы говорят о том, что память и военная слава всегда имеют свою оборотную сторону – забвение, когда без примет и следов канут в чёрную воду тысячи живых людей. Думая о победивших героях, увешанных наградами, нельзя забывать и о тех безвестных солдатах, что канули бесследно в жестоком бою. Бой этот и ведётся не ради славы, не ради восхищения потомков смелостью воинов; цена сражения гораздо выше – это вообще жизнь на земле, самая святая цель, какая только может быть. Да и сами солдаты – это вовсе не былинные богатыри, а простые люди, «труженики», которые испокон века защищали родину, когда в этом была необходимость. Само определение «труженик-солдат» говорит о том, что к войне наши воины относятся как к тяжёлой, но необходимой работе, не стараясь никак поэтизировать и возвысить её. Напротив, война прозаична, полна тяжёлого быта и кровавых моментов, которые тоже уже стали привычными.

Судьба рядового солдата, одного из тех, кто вынес на своих плечах всю тяжесть войны, становится олицетворением национальной силы духа, воли к жизни. Тёркин дважды переплывает ледяную реку, чтобы восстановить связь с наступающими подразделениями.

Переправа – тяжёлое испытание силы, выносливости, мужества. Символами этого испытания являются и рев воды, и жухлый лед, и чужая ночь, и неподступный лес, «берег правый, как стена». Все эти образы природного мира оказываются враждебными по отношению к человеку. А.Т. Твардовский в поэме не приукрашивает действительность, не скрывает жертв и неудач, а изображает военные действия и потери во всей ужасающей и трагической правде:

Люди теплые, живые

Шли на дно, на дно, на дно...

Повтор усиливает глубину переживаемой автором трагедии, показывает масштабы «кровавого следа». Горечь потерь усиливает

картина, где изображаются мертвые лица, на которых не тает снег. Далее автор упоминает о том, что погибшим ещё выписывается паек, а написанные ими старые письма идут по почте домой. Эти детали также подчеркивают невосполнимость утраты:

Из Рязани, из Казани,	Свое сказали.
Из Сибири, из Москвы –	И уже навек правы.
Спят бойцы.	

Война изображена Твардовским в крови, труде и лишениях. Бесконечная ночь, мороз. Но чуток солдатский сон, даже не сон, а тяжелое забвение, причудливо перемешанное с явью. В сознании тех, кто остался на этом, левом берегу, возникают картины гибели товарищей. Строки, выражающие раздумья о солдатах, погибших на переправе, да и не только об этих солдатах, звучат неизбывной грустью.

Тема ответственности за судьбу России развивается и в следующей главе «О войне». А.Т. Твардовский подчёркивает, что жертвы во время войны неизбежны, но приносятся они ради общей победы, поэтому солдат должен забыть на время о себе: главное – решать боевую задачу, выполнить свой долг перед родиной, перед детьми.

Грянул год, пришел черед,	За Россию, за народ
Нынче мы в ответе	И за все на свете.

Они не боятся смерти, потому что долг перед Родиной и народом выше личного:

Раз война – про все забудь	Собирался в долгий путь,
И пенять не в праве.	Дан приказ: «Отставить!»
Им не нужны награды, они сражаются не ради этого.	
Мне не надо, братцы, ордена,	А нужна, больна мне Родина,
Мне слава не нужна,	Родная сторона!

В поэме не один раз встречается описание боёв, но самое неизгладимое впечатление производят глава «Поединок». Тёркин один на один, без оружия, сражается с немцем. Для того чтобы усилить различие между двумя солдатами, русским и немецким, поэт представляет немца довольно отталкивающим существом. По большому счету, здесь сошлись не два отдельных солдата, а две враждующих стороны.

Немец был силён и ловок,	Сытый, бритый, бережённый,
Ладно скроен, крепко сшит,	Дармовым добром кормлённый,
Он стоял, как на подковах,	На войне, в чужой земле
Не пугай – не побежит.	Отоспавшийся в тепле.

Это описание фашистской Германии, полностью готовой к войне, сильной и могучей державы, нещадно эксплуатировавшей захваченные территории. И тут же – Тёркин:

Ты не знал мою натуру,	Не попросит. Вот где чёрт!
А натура - первый сорт.	Кто одной боится смерти,
В клочья шкуру-	Кто плевал на сто смертей.
Тёркин чуру	Пусть ты чёрт. Да наши черты

Всех чертей

В сто раз чертей.

Автор даёт прекрасное описание русского характера, готового в самых тяжелых условиях ради своей Родины, ради народа сражаться с самим чёртом.

Тёркин дерется с немцем ожесточенно и самоотверженно, причем особенно нужно обратить внимание на то, что поединок происходит один на один, их никто не видит. В такой ситуации нет смысла показывать свою удаль, проявлять показной героизм. Тёркин дерется, потому что видит в этом свой священный долг:

Не затем на смерть идешь.

Хорошо б. А нет - ну что ж...

Чтобы кто-нибудь увидел.

Свой страх и боль нужно забыть, потому что от каждого из тех, кто на фронте или в тылу, зависит будущее Родины:

На войне себя забудь,

Рвись до дела - грудь на грудь,

Помни честь, однако,

Драка - значит драка.

В этом чаду, в грязи и крови рождалась та дружба, что спасала многим жизнь. Укрывали друг друга незнакомые солдаты, согревали дыханием, не надеясь увидеться когда-нибудь потом:

Свет пройди,- нигде не сыщешь,

Дружбы той святей и чище,

Не случилось видеть мне

Что бывает на войне.

В главе «Генерал» Твардовский показывает единство простого солдата и генерала. Война стала для них общей бедой, одно горе разлучило их с родным домом. Война объединяет и семьи:

Нынче жены все добры,

Даже те, что до поры

Беззаветны в досталь,

Были ведьмы просто.

Любовь укрепляет в бойцах стремление к победе, ведь «любовь жены... на войне сильнее войны и, быть может, смерти».

Трагическую картину рисует поэт в главе «Про солдата-сироту». Герой этого эпизода, проходя мимо родных мест, не узнает родной деревни Красный Мост, не находит родного дома:

Ни окошка нет, ни хаты,

Ни сынка, а был, ребята...

Ни хозяйки, хоть женатый,

Плакал обо всем этом солдат, а о нем самом плакать было уже некому.

В своём произведении Твардовский не даёт описания крупных военных сражений. Его внимание сосредоточено на трудовых буднях простых солдат. В главе « Кто стрелял? » главный герой неожиданно для себя из винтовки сбивает немецкий самолет:

Трехлинейная винтовка

Бой неравный, бой короткий.

На брезентовом ремне

Самолет чужой, с крестом,

Да патроны с той головкой,

Покачнулся, точно лодка,

Что страшна стальной броне.

Зачерпнувшая бортом.

Смелость бойца – явление на войне само собой разумеющееся. Но рядом ещё и шутка, которая поддерживает, приободряет товарищей,

усиливает презрение к немцам. Завидующему ему сержанта Тёркин успокаивает:

Не горюй, у немца этот

Не последний самолет.

На войне одной минутки

Не прожить без прибаутки,

Шутки самой немудрой.

Как бы ни была тяжела война, она не могла держать людей в вечном напряжении. Время от времени необходимо было расслабляться, сбрасывать с себя груз забот, просто повеселиться и потанцевать, погреться на морозе.

Обогреться, потолкаться

К гармонисту все идут.

Обступают.– Стойте братцы,

Дайте на руки подуть.

Хоть бы что ребятам этим,

С места – в воду и в огонь,

Все, что может быть на свете,

Хоть бы что – гудит гармонь.

Герои в поэме Твардовского не только воюют. Они смеются, любят, пишут письма, рассказывают друг другу байки, поют, пляшут и, конечно, мечтают о мирной жизни.

Поэма А. Т. Твардовского «Василий Тёркин» – произведение выдающееся. Она стала одним из самых значительных произведений о Великой Отечественной войне. На первый взгляд может показаться, что «Василий Тёркин» – просто ряд эпизодов из жизни одного бойца. Но, внимательно прочитав и осмыслив всю поэму, читатель получает достаточно полное представление о ходе войны – от отступления в 1941 году до Великой Победы.

Твардовский показал нам войну со всех её сторон. Сразу чувствуется, если человек пишет о том, что пережил сам, о том, что увидел и прочувствовал. В таких произведениях слышится правда. К числу подобных книг принадлежит и «Василий Тёркин». Эта поэма - не только лишь о войне. Она о родной земле, где местечко Борки на болоте так же ценно, как сама столица. Она о миллионах Тёркиных, совершивших подвиги или просто выполнивших свой священный долг. Она о том, как умеет спланиваться русский народ в годы испытаний. Поэтому и можно с полным правом назвать «Василия Тёркина» энциклопедией войны.

Известно, что для произведений искусства время является самым главным критиком, и многие книги не выдерживают этого жестокого испытания. Наше время тоже не последняя веха на пути произведения Твардовского. Возможно, следующие поколения россиян будут читать ее под каким-нибудь иным углом зрения. Но я уверена, что поэма будет все равно читаться, потому что разговор в ней идет о непреходящих ценностях нашей жизни- родине, добре, правде.

Поэма вобрала в себя и горе, и радость народную, в ней есть строки суровые, скорбные, но ещё больше исполненных народного юмора, полных огромной любви к жизни. Казалось невероятным, что о самой жестокой и трудной войне в истории народов можно было написать так

жизнеутверждающе, с такой светлой жизненной философией, как это сделал Твардовский в «Василии Тёркине».

Автор, словно предвидя будущую жизнь своего произведения, конец поэмы сделал напутствием:

Повесть памятной години, Эту книгу про бойца Я и начал с середины И закончил без конца. С мыслью, может, дерзновенной	Посвятить любимый труд Павших памяти священной, Всем друзьям поры военной, Всем сердцам, чей дорог суд.
---	--

Я считаю, что Твардовский совершенно прав - настоящая поэзия не имеет ни конца, ни начала. А если она рождена раздумьями о судьбе и ратном подвиге целого народа, то и подавно может рассчитывать на вечность.

Литература:

1. А.В. Македонов. Творческий путь Твардовского. - М. : Худож. лит., 1981.
2. А.Т. Твардовский. Василий Тёркин: Книга про бойца/Переизд.- М.: Дет. Лит., 1980.
3. В.А. Зайцев. Александр Трифонович Твардовский.- М.: ДРОФА, 2003.
4. Методическое руководство к учебнику хрестоматии «Родная литература» для 7 класса.- 5-е изд., перераб.- М.: Просвещение, 1986.
5. П. С. Выходцев. А.Т. Твардовский. - М. : Учпедгиз, 1960.
6. Русская литература XX века. Учебное пособие для студентов. В 2 т. Т. 2 / Под ред. Л. П. Кременцова.- М.: Издательский центр «Академия», 2002.-
7. С. И. Хозиева. Русские писатели и поэты.- М.: «Рипол Классик», 2002.
8. Воспоминания о Твардовском. - М.: Советский писатель, 1982.

Лекция № 8

ЛИТЕРАТУРА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (1941 – 1945)

План:

1. Мифы и реалии Великой Отечественной войны.
2. Писатели на фронте.
3. Воспитание чувства ненависти к врагу.

До последних лет правда о войне была известна меньше всего. Правда о революции, о 30-х годах более-менее известна. Но Великая Отечественная война до сих пор считается единственным периодом советской истории, которой мы могли гордиться, но это не вполне соответствует истине.

Великая Отечественная война была великой трагедией, поставившей под угрозу само историческое существование советских народов: 26 млн.

погибших и пепелище на месте половины европейской части страны. Сталин и террористическая власть за 2-3 года свели на нет обороноспособность страны, расстреляли 40000 командиров (официальные данные). Обескровленная армия оказалась не готовой к войне. Тоталитаризм имел свои преимущества для ситуации после 22 июня 1941: перебазирование и воссоздание в короткий срок мощной военной промышленности было возможно только в тех условиях обязательного самопожертвования и готовности к лишениям, которые воспитал в людях политический режим. Но преобладает мнение в защиту тоталитаризма. Миф о внезапности нападения... Жуков 20 марта имел на столе «План Барбаросса». Было известно с точностью до конкретного дня время нападения Германии на СССР. Патологически подозрительный Сталин решил, что это провокация англичан.

Другой ложный миф – о превосходстве немецких войск. У немцев было 188 дивизий, у нас – 170 и огромный перевес в количестве танков. У них – 30 тысяч орудий, у нас – 46 тысяч, враг имел 4000 самолетов, у нас – 8450. В первые недели войны в плену оказалось 2 млн. солдат и офицеров. ...Столь же преступно Сталин и его полководцы руководили военными действиями. Миллионы советских солдат погибли бессмысленно и ненужно. *(Маршал Жуков вогнал в шок генерала Эйзенхауэра, проговорившись о своем способе разминирования: выгонять на минное поле пехоту, и оно разминировается само собой).* Эйзенхауэр с ужасом вспоминал об этом. Брали города «в лоб» к праздничным дням. Не считали жизнью, чтобы отличиться перед верховным и первыми выйти на намеченные рубежи. Наши потери в наступательных боях в 10 раз превышали немецкие. *(В нашей военно-исторической среде известен такой достоверный случай: один немецкий пулеметчик сошел с ума от нагромодившейся перед ним горы трупов, и перестал стрелять. Только после этого советские солдаты взяли укрепленную точку, где он сидел. Идти в обход было не велено.)* Вопиющий пример преступного командования – наступление на Висле в декабре 1944 г. Миф о Жукове, чуть ли не национальном герое, опровергают цифры. Из 26 млн. советских граждан, погибших в этой войне – 19-22 млн. военнослужащих. Германия потеряла всего 6 миллионов на всех фронтах Второй мировой войны... *(Советские солдаты были самым дешёвым пушечным мясом в мире. Типичный случай: пожертвовали взводом, чтобы спасти два потерянных при отступлении автоматных диска, и т. п.)*

Война обнажила весь спектр человеческих качеств и отношений... Нам известен непоказной героизм людей на фронте и способность их 12 часов стоять у станка, несравненный подвиг русских женщин... Поколение наших дедов воевало мужественно и достойно вопреки всему и выиграло войну по праву.

Но низость и бессердечие выразились и на фронте, и в тылу. Во время войны никуда не исчезли все омерзительные качества тоталитарного

режима, тяжёлым бременем давившие на народ. За годы войны военными трибуналами осужден 1 миллион воюющих советских людей, из них 157 тысяч были немедленно расстреляны. В эту статистику не входят расстрелянные без суда, отправленные в штрафбаты. Были ещё штрафбаты, куда отправляли за проступки главным образом офицеров, где можно было заслужить прощение только при условии «тяжёлого ранения с повреждением кости». Не благовидна роль СМЕРШа, в каждой воюющей части политработники ежедневно писали доносы в тыл... Продолжалась ложь. Даже во время войны действительная жизнь подменялась заданной картиной.

Версия, что это было время героического искусства, во многом правдива. В действующую армию по призыву, а чаще добровольцами отправились более 1000 писателей, причём около 300 из них погибли на фронте. Газета, не журнал, стала главным органом печати. В газетах, начиная с дивизионных, была штатная должность «писатель». Но война сильно ограничивала поле их действия. Э. Хемингуэй писал, что «писать правду во время войны, значит помогать врагу». Действительно, нельзя писать всю правду, пока война продолжается. К. Симонов, писатель военного времени, говорил, что «не только гражданским долгом, но и душевной потребностью было находить не то, что указывало на трудности военного времени, а что пробуждало энтузиазм». Необходимо было показывать героический характер соотечественников в реальных условиях. Показывать всеобщие качества, значит создавать собирательные образы. Что отличало, и даже разделяло, людей на фронте, будет показано позднее. Рассказ «Судьба человека» будет написана М. Шолоховым позже. Авторы стремились передать мир достоверный и живых чувств, но надличностный пафос преобладал.

Шла война не на жизнь, а на смерть. И чувство ненависти воспитывала сама реальность, она поддерживала и направляла его. Возьмём, например, стихотворение Константина Симонова:

Если дорог тебе твой дом,
Где ты русским выкормлен был,
Под бревенчатым потолком,
Где ты, в люльке качаясь, плыл;
Если дороги в доме том
Тебе стены, печь и углы,
Дедом, прадедом и отцом
В нем исхоженные полы...
Только можно щекой прильнуть;
Если вынести нету сил,
Чтоб фашист, к ней постоем став,
По щекам морщинистым бил,
Косы на руку намотав...
.....

.....
Если ты не хочешь, чтоб пол
В твоём доме фашист топтал,
Чтоб он сел за дедовский стол
И деревья в саду сломал...
Если мать тебе дорога –
Тебя выкормившая грудь,
Где давно уже нет молока,
Если ты не хочешь отдать
Ту, с которой вдвоём ходил,
Ту, что долго поцеловать
Ты не смел – так её любил, –
Чтоб фашисты её живьем
Взяли силой, зажав в углу

И распяли её втроём,
Обнажённую, на полу...
.....
Если ты фашисту с ружьём
Не желаешь навек отдать
Дом, где жил ты, жену и мать,
Всё, что родиной мы зовём, –
Знай: никто её не спасет,
Если ты её не спасешь;
Знай: никто его не убьёт,
Если ты его не убьёшь.

.....
Так убей фашиста, чтоб он,
А не ты на земле лежал,

Такие произведения были необходимы. Литература способствовала приближению победы над коварным и злейшим врагом. Сравните со строками Михаила Светлова:

Я стреляю – и нет справедливости
Справедливее пули моей,

и А.А. Тарковского (отец режиссёра Андрея Тарковского):

А вам за ворованный хлеб – умереть!

Война не может быть великой. В годы соцреализма именно материал войны давал возможность говорить о человеческой жизни то, что труднее было высказать на материале современности.

Освоение материала войны до его настоящей глубины было долгим, постепенным. В середине 50-х началась новая волна отражения войны: Григорий Бакланов Воробьев, Юрий Бондарев, Владимир Богомолов. Основной жанр – повесть с сильным лирическим началом.

«Южнее главного удара», «Пядь земли», «Мертвые срама не имут». Г. Бакланова, «Иван» и «Зося» Богомолова. «Батальоны просят огня», «Последние залпы» Юрия Бондарева. «Убиты под Москвой» Константина Воробьева. Несправедливо забыт Михаил Пархомов – «Мы расстреляны в 1942-м». Их всех сурово осудила партийная критика за «приверженность «правде факта». Бакланову и Бондареву это дешево обошлось, а М. Пархомова навсегда выбросили из литературы.

«Прокляты и убиты» В. Астафьева – книга горьких разоблачений. Закон последователен и неотменим. На войне люди не только воюют, но и живут. Не только быт, но и проступающие через него черты героического бытия.

«Пядь земли» Г. Бакланова – небольшой участок земли. Бакланова обвинили в «дегероизации», в том, что в повести утрачены соль и смысл событий. Повествование ведётся от лица лейтенанта-фронтовика. Есть слова и о смысле, и о целесообразности боя. Столь же явственен и героизм,

Не в твоём доме, чтобы стон,
А в его по мёртвом стоял.
Так хотел он, его вина, –
Пусть горит его дом, а не твой.
И пускай не твоя жена,
А его пусть будет вдовой.
Пусть исплечется не твоя,
А его родившая мать,
Не твоя, а его семья
Понапрасну пусть будет ждать.
Так убей же хоть одного!
Так убей же его скорей!
Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!

но не поднятый на ходулях. Всё в повести: это умелое и яростное сопротивление обстоятельствам.

Проза о войне пыталась совместить окопную правду с масштабным театром военных действий, появились крупные произведения.: «Июль 1941-го» Г. Бакланова, «Танки идут ромбом» Анатолия Ананьева, «Горячий снег» и «Берег» Ю. Бондарева. трилогия «Живые и мертвые» К. Симонова. Но все они не поднялись до уровня событий. Между тем, война была таким безмерным явлением, экзистенциальной бездной.

В романе «Прокляты и убиты» (первые две части - 1992, 1994) В. Астафьев разработал новую эстетику: художественное освоение действительности снизу, со взгляда простого человека, минуя и классические, и модернистские нормы изображения. Критика отметила, что такого изображения войны ещё не знала литература, эти две книги внесли много нового, в эстетическом и образном решении проблемы. Так же отозвалась критика и о романе Владимова «Генерал и его армия» (1994).

Вопросы и задания

1. В чём заключается трагизм Великой Отечественной войны?
2. Мифы и правда о войне.
3. Писатель и проблема правды на войне.
4. Как вы понимаете слова Э. Хемингуэйя: «Писать правду во время войны, значит помогать врагу»?
5. Значение литературы в воспитании мужества и героизма советских людей.
6. Новая концепция отражения войны с середины 50-х годов.

ЭММАНУИЛ ГЕНРИХОВИЧ КАЗАКЕВИЧ

(24.II.1913 – 22.IX.1962)

План:

1. Повесть «Звезда».
2. Проблематика повести «Двое в степи».
3. Размышления писателя. «Синяя тетрадь».

Э.Г. Казакевич во всесоюзную литературу вошел повестью «Звезда», опубликованной в 1947 г. Он начал писать в 30-е годы, но на еврейском языке. До войны 7 лет работал в Биробиджане. Начальник строительства, председатель колхоза, директор молодежного театра, журналист. Во время войны воевал в разведке, от рядового до начальника разведывательной роты и начальника дивизионной разведки. Имеет 8 боевых наград, в т. ч. 2 ордена Красной Звезды. Престижные ордена – Красного Знамени, например, получали те, кто был близок к штабам, а окопникам оставались главным образом Красная Звезда и медаль «За отвагу».

В повести «Звезда» ценой собственной жизни разведывательный отряд добывает информацию о наступлении немецких частей. Свою первую звезду Казакевич получил за добычу языка в самых трудных для этого условиях длительной обороны. Но этот сюжет только канва. Сквозь

текст мы ощущаем дыхание важнейших философских проблем. Поединок людей со смертью, судьбой, при этом лишено тенденциозности и пафоса. Приученный к демонстративной многозначительности, современный читатель может не всегда оценить скрытую значимость повести Казакевич.

Долгие десятилетия было принято показывать, что уничтожили врага, а какой ценой – предпочитали умалчивать. Повесть «Двое в степи» (1948) поднимает эту проблему. Одним из тех редких случаев, когда художественная концепция произведения наглядно выражена в самой сюжетной коллизии, почти полностью перешла в сюжет. Казакевич рисовал исключительную ситуацию, но очень точно подобранную. По вине одного лейтенанта погибает дивизия. Его послали с пакетом срочного приказа отступить. Этот лейтенант Сергей Огарков – мальчишка, окончивший трехмесячные курсы, – попал в зону немецкого танкового удара и, растерявшись, приказа не доставил. Его, разумеется, приговорили к расстрелу, но место, где заседал трибунал, попало под новый танковый удар. Остались живыми только лейтенант, сидевший под арестом в землянке, и его страж Джурабаев, и они вместе выбираются к своим. Это путь сложных психических испытаний. Джурабаев погибает, и бывший лейтенант Огарков уже один идёт, чтобы сообщить о приговоре и дать себя расстрелять...

Казакевич первым показал трагические обстоятельства, в которые ставит человека война. Герой повести без сознательного намерения оказался виноватым, но сила человеческого духа сильнее, чем даже инстинкт самосохранения. «Он поступил как сын своей страны, готовый принять смерть от её руки, потому что не мог жить, виновный и отвергнутый ею».

А. Твардовский отметил особенность этой книги Э. Казакевич: «Эта повесть опровергает вздорное убеждение, будто в период культа личности не могла существовать настоящая литература». Это чистая правда, но правда и то, что тогдашняя критика не могла воспринимать подлинную литературу. Началась травля. Особенно отличились Владимир Ермаков и Борис Соловьёв. За «абстрактный гуманизм», за «копание в случайных, незначительных и недостойных психологических подробностях», «оправдание малодушия» и «абстрактный романтизм». Эта критика десять лет спустя была признана несправедливой, но сыграла фатальную роль в творчестве Казакевич, что выразилось в переделке финала: дивизия не погибла, и Огаркова простили, то есть в повести отсутствует драматический конфликт.

У него были другие произведения, в т.ч. «Синяя тетрадь» – попытка осмыслить личность Ленина. Но Казакевич потерял главное – смелость в обращении с художественной правдой.

Вопросы и задания

1. Важнейшие философские проблемы повести «Звезда».
2. Проблематика повести «Двое в степи».
3. Своеобразие осмысления времени в размышлениях Э. Казакевича.

ВИКТОР ПЛАТОНОВИЧ НЕКРАСОВ

(17.VI.1911 – 3.IX.1987)

План:

1. Своеобразие повествования войны В. Некрасовым.
2. Отражение послевоенного быта в повести «В родном городе».
3. Книга путевых очерков «По обе стороны океана (Европа и США)».
4. В. Некрасов в эмиграции.

В. Некрасов окончил Архитектурный институт в Киеве в 1936, Театральную студию в 1937. Был архитектором, актёром и театральным художником. В 1941-44 воевал, в т. ч. в Сталинграде, пока не был ранен. Именно фронтовой опыт художественно преломлён в лучшей его повести «В окопах Сталинграда». Место действия – участок сталинградской обороны, 600 м по фронту и 1-1,5 км в глубину. Будничные заботы батальона, немецкие обстрелы, вылазки разведчиков мы видим глазами командира батальона, бывшего архитектора. Сжатый, пронизанный устными интонациями рассказ передаёт ту подлинность человеческих отношений, которые проступают перед лицом опасности. Перед лицом возможной гибели нельзя затаить свои настоящие чувства. В. Некрасов учился писать у Э. Хемингуэя. Никаких излишеств, строгий и точный отбор деталей, но за всем стоит богатый подтекст – противоестественность войны, скорбь о несостоявшихся судьбах. Повесть Некрасова заложила новую традицию в изображении войны (только эта традиция началась через 10 лет) не как пространства героики, а как продолжения человеческой жизни.

Повесть Некрасова за её человеческую и художественную правду тоже подверглась обструкции, но более мягкой. Однако Некрасов оказался более строптивым. Он не захотел прогнуться. «В родном городе» – осваивает послевоенный быт с его тяготами. В 50-60-е выходит ряд рассказов, повесть «Кира Георгиевна». Но дальше творческая жизнь Некрасова осложнилась. В 1962 г. опубликовал книгу путевых очерков «По обе стороны океана (Европа и США)». Очерки очень хорошо написаны, она даже сейчас читаются. Эта книга подверглась нападкам самого Н. Хрущёва. С конца 60-х Некрасов оказался в непримиримом конфликте с руководством КП(б)У. В 1972 г. был исключен из партии, в которую был принят на фронте под пулями, а в 1974 г. ему предложено было уехать.

С 1974 г. работает заместителем главного редактора журнала «Континент». Главный редактор эмигрантского журнала «Континент» Машитов был неуживчивым человеком. Они проработали вместе до 1982 г., когда Некрасов покинул редакцию. Он продолжал писать. В 1975 г. вышли в свет «Записки Зераки», в 1986 – «Маленькая печальная повесть». Книги написаны в свободной манере, где размышления автора о Западе перемежаются с воспоминаниями об СССР.

В. Некрасов умер в Париже. Похоронен на эмигрантском кладбище Сент-Женевьев де Буа в чужой могиле.

Лекция № 9

ВАСИЛИЙ СЕМЁНОВИЧ ГРОССМАН

(12. XII. 1905 – 14. IX. 1964)

План:

1. Творчество 30-х годов.
2. Роман «За правое дело».
3. Полнота всеобъемлющей жизни и богатство характеров в романе «Жизнь и судьба».

Долгие годы мы жили в сознании того, что, сколько ни пиши о войне, не существует книги, которая стоит вровень с величием событий этого времени. Мы не знали, что такая книга написана Василием Гроссманом.

В. Гроссман начал писать в 1934 г. Ему всегда было присуще стремление к независимому и глубокому художественному осмыслению реальности. Но чтобы это реализовать, он шел долгим путем преодоления соцреализма. Он вступил в сознательную жизнь, когда никаких представлений, кроме социалистических, не было. Гроссман был в числе тех немногих, кто собственным умом пробивался к настоящей жизни. Ему принадлежит не только «Степан Кольчугин», книга про рабочего, который становится большевиком, но и «Если верить пифагорейцам» (1940, опубл. 1946).

Руководящие идеологические инструкции и литературная критика требовали от прозы эпопей, и они появлялись, но все они были псевдоэпопеи, как «Белая береза» Бубеннова. Ближе всего к эпопее была книга В. Гроссмана «За правое дело» о Сталинградской битве, где он был военным корреспондентом «Красной Звезды». Это даёт роману равную документальную точность изображения в сочетании с тяготением к художественно-философскому осмыслению бытия. В центре – семья коренных сталинградцев Шапошниковых. Философско-публицистическая мысль часто выходит на первый план открыто. *«В дыму, в пыли, в огне погибал огромный город... (это описание первого налета эскадрильи Рихтхофен) ...и все же ужаснее был меркнувший в смерти взгляд шестилетнего человека, задавленного железной балкой. Есть силы., которые могут восстановить разрушенные дома, заводы и пр. но никто не вернёт жизнь ребенку, а она ценнее всего)».* Это была не только глубокая, но и необычная мысль для того времени, когда жизнь человека ставилась ни во что. В нем уже намечается желание сравнить два режима и две столкнувшиеся военные машины. Роман, очень близкий исторической правде, имел такую же тяжелую судьбу в советской литературе, как и другие упоминаемые здесь произведения. Главным лицом в развязавшейся травле был уже упоминавшийся здесь Михаил Бубеннов, например, в «Правде» напечатана его разгромная статья «О романе Гроссмана «За правое дело».

Роман «За правое дело» был под запретом 6 лет, сильно сокративших жизнь его автору. Его обсуждали на редакционных собраниях «Нового мира», правили, вырезали десятки страниц, дополняли, требовали выкинуть Штрума (один из главных героев), выкинуть маршала Жукова, вставить несколько глав о Сталине, усилить эпический размах (а потом сузить его, «переведя книгу в рамки личного опыта»). Под давлением советской цензуры Гроссман переписывал роман 12 раз. Его ставили в номер, снимали с номера (по доносу писателя Бубеннова), согласовывали в министерстве обороны и в Агитпропе ЦК партии. Большая травля началась после публикации романа в «Новом мире» в 1953 г., причём редакция отреклась от него в покаянном письме. Воениздат потребовал вернуть аванс, а Гроссман спрятался на даче у Семёна Липкина, не на шутку встревоженный, что его посадят. Возможно, его бы и посадили, если бы не умер Сталин.

В романе «Жизнь и судьба» проявляется путь писателя к независимому осмыслению, которое дало полноценные плоды. Книга – формальное продолжение романа «За правое дело». Именно в книге «Жизнь и судьба» художественное сознание Гроссмана поднялось до своего настоящего уровня. Окончил роман в 1960 г. Весной 1961 г. предложил журналу «Знамя». Редколлегия не только отвергла роман, но и немедленно донесла в ЦК. Отрядом сотрудников КГБ были конфискованы не только все экземпляры рукописи, но даже копия и лента у машинистки. Гроссман скорострительно скончался. Умирая, он сказал: «Меня зарезали в подворотне». Но книга не погибла. Она всплыла на Западе. Рукопись спас поэт и переводчик Семен Израилевич Липкин, который сохранил один из экземпляров, и писатель Войнович, который с помощью академика Д. Сахарова сделал фотокопию и вывез на Запад. Литературоведы эмигранты Ефим Эткин и Семён Маркиш подготовили по несовершенным копиям первое, швейцарское издание в 1980 г. В 1988 г. его переиздал журнал «Октябрь», когда можно было печатать такие произведения. Но возникла из небытия ещё рукопись: черновая с авторской правкой. Этот вариант тоже издан. Экземпляр сохранялся у его друга Вячеслава Лободы. Рукопись была принесена в редакцию одного из журналов его дочерью.

«Жизнь и судьба» – одна из величайших книг нашего века. Через судьбы людей преломлён весь XX век: русский физик Штрум, немецкие и советские пехотинцы, Сталин, Гитлер, старые большевики, эсэсовский генерал Лисс, маленький еврейский мальчик Давид. Всё, что составляет жизнь, необходимо отразить. Жизнь глохнет там, где насилие пытается подавить ее своеобразие. Гроссман показывает жизнь и две античеловеческие силы, которые пытаются ее подавить – большевизм и нацизм. Это сейчас нацизм и коммунизм рифмуют все, кому не лень. Гроссман сказал о войне столько и так, как не было сказано ни до, ни после. Это он показал войну, какой она была. В. Астафьев показал, какой она была в окопе. Гроссман раскрыл во всей полноте всеобъемлющей

жизни и богатство характеров. Водка и фронтовой секс, бессмыслица политических донесений, бесстыдство чиновников всех уровней, кроме военных действий против умеющего воевать неприятеля показана война, которую преступное государство ведёт против собственных граждан.

История обороны домов солдатами лейтенанта Грекова. Прообраз – дом Павлова в Сталинграде. Они по собственному выбору останавливают наступление немцев на участке фронта. Обороняемый советскими солдатами дом находится на территории, занятой немцами части города, но он соединен подземными переходами с Большой землёй. Этот свободный выбор и относительная изоляция от начальства раскрывает их души и сердца. Они позволяют говорить о таких вещах, о которых не посмели бы иначе. Греков держится со своими солдатами запросто. Политрук Сотин доносит – не воинская часть, а какая-то Парижская коммуна. И ждуть бы им всем больших неприятностей, если бы немцы не разбомбили дом, и все погибли. Генерал Новиков на несколько минут задержал наступление на своем участке фронта, чтобы подавить вражескую артиллерию и избежать бессмысленных людских потерь. Комиссар Гетманов, расцеловав Новикова за его поступок, тут же пишет на него донос. Новикова вызывают в Москву. Ничего хорошего это не обещает. Так наше государство расправлялось со своими защитниками. Великое дело победы вырастает из непоказного мужества одних и подлости других.

Роман показывает, что командная система мешала воевать так же, как мешала пахать и строить. Не благодаря, а вопреки режиму смог русский народ выиграть войну. Но роман не только об этом. За этим стоит неизмеримо более широкое содержание. Вечно дрящущийся на земле бой человека с чуждой, равнодушной и поэтому жестокой к нам стихией окружающего бытия. Едва ли человечество – венец вселенной. Пушкин пишет: «Тёмною стезёй я проходил пустыню мира». Мы необъяснимо заброшены в непроницаемый мир. Но человек не уступает ему. Гроссман осознаёт это как высший закон на все времена. Мысль об этом законе пронизывает все слои романа, придавая ему эпичность и образную мощь. Есть жизнь и судьба, обстоятельства, выражающие жестокость окружающего бытия. Судьба противостоит жизни, властвует над ней.

Наибольшую выразительность облик «пустыни мира» приобрёл в образе двух систем: нацистской и большевицкой. Гроссман показывает, как судьба бесчинствует над населением целой страны. Важный мотив – покорность. И овечья покорность, и романтика, энтузиазм – покорности. Гроссман говорит об ужасе перед государством, в основе которого лежит убийство. «Сверхнасилие тоталитарных систем на целых континентах смогло парализовать человеческий дух». Другое дело, что не навсегда, но это он тоже знал и показал. Но он далёк от вывода, что раз история так повернулась, то оправдано любое поведение человека. Если одни вынуждены подчиниться, другие – безжалостные, душевно грубые, беспринципные, коварные – оказываются в цене и служат родному им

режиму. На вопросы «Кто виноват?», «Кто причастен к становлению такого строя в нашей стране?» роман даёт однозначный ответ: старые большевики.

Одновременно утверждается, что человек может противопоставить распинаящим его силам свою любовь к миру. Люди, поступающие по собственной воле и выбору. Еврейский мальчик Давид, выпускающий жука на волю из спичечной коробки на пороге газовой камеры. Женя Шапошникова, узнав, что её бывший муж Крымов арестован, оставила генерала Новикова, которого полюбила, и встаёт в тюремную очередь на передачу, чувствуя, что он больше никому не нужен – ни партии, ни революции. Майор Ершов, когда был ещё лейтенантом, едет к раскулаченному отцу на Урал и с ним идёт к могилам остальной своей семьи. Он сын и человек, а уже потом офицер и подданный Сталина. Роман о любви: материнской, отцовской, о любви между мужчиной и женщиной. Люди, несмотря на все обстоятельства, сохранили человеческие чувства, подтвердили силу и правоту жизни. Это не только роман о встречах и расставаниях. Трибуналы, карательные органы, контролирующиеся каждый шаг. Сталинские полководцы, стремившиеся победить любой ценой, всё это тоже гнало на фронт, но людей вело к победе их человеческое естество и любовь к свободе.

Вопросы и задания

1. Эпичность и образная мощь дилогии «Жизнь и судьба».
2. Художественно-философское осмысление бытия в романе «За правое дело».
3. Роман «Жизнь и судьба»: отражение XX века через судьбы людей.
4. История изданий дилогии «Жизнь и судьба».

Лекция № 10

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 60 – 80-Х ГОДОВ

План:

1. Оттепель: 60-е годы как историческая и литературная эпоха.
2. Направления и особенности литературы 60-х годов.

Границей послевоенного периода считается середина 50-х. С 1956 г. забрезжило начало перемен в литературе и всей общественной жизни. Давившие нормы соцреализма сменяются более свободными художественными решениями. Этот трудный путь литературы к себе составлял незримое содержание литературы за 40 лет. Этот процесс был длительным, не всегда последовательным, были свои внутренние градации, откат назад. 3 периода: с середины 50-х до конца 60-х – условно «шестидесятые годы»; с конца 60-х до конца 70-х – условно «семидесятые»; с середины 80-х до 1991 г. – условно «восьмидесятые».

В этот период особую роль сыграл журнал «Новый мир» под редакцией Александра Трифоновича Твардовского. С середины 50-х возникли и возродились журналы – «Москва», «Юность», «Молодая

гвардия» (возобновлён), «Нева» (возобновлён вместо закрытого постановлением ЦК журнала «Ленинград»), «Иностранная литература» (вместо закрытого в годы войны «Интернациональная литература»), «Вопросы литературы» (вместо «Литература и литературная критика»). Ещё ряд периферийных журналов. Вновь у журналов стало появляться собственное лицо, позиция, различие в направлении, эстетическая и даже духовная программа, расхождения во взглядах на общество и литературу. Внимательный глаз различит оттенки. Особенно четко противостояние журналов «Новый мир» и «Октябрь». Главный редактор журнала «Октябрь» Всеволод Кочетов – личность противоречивая. Его воинствующие выступления против обновления, за прежнюю жизнь и образ мысли. Дело не только в этом поединке. «Новый мир» 60-х гг. сам по себе явление незаурядное.

Оказавшись в силовом поле А. Твардовского, журнал «Новый мир» поднялся на новый уровень художественности. Прежде всего, это поле Твардовского требовало от авторов высокой требовательности к себе. В. Карелин: «Твардовский диктовал, сам того не желая, ответственное отношение к этому делу». В этом журнале напечатаны лучшие вещи: Борис Можаев «Из жизни Фёдора Кузькина», С. Залыгин «На Иртыше», Чингиз Айтматов «Белый пароход», «Мертвым не больно» Василя Быкова. И вообще, все лучшее 60-х годов появилось в «Новом мире». Публикации в «Новом мире» служат верным знаком качества для прозы. Как ни странно, поэзия в журнале, руководимом Твардовским, была хуже.

Многообразие и новизна художественных решений. На страницах «Нового мира» в 60-е появляются все новации, которыми станет гордиться проза последних 10-летий. Повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор» и С. Залыгина «На Иртыше» тоже служат сближению точек зрения. Произведения «Святой колодец» и «Трава забвения» Валентина Катаева – образец хронотопа как современного повествовательного принципа (свободное... в пространстве-времени). «Белый пароход» – первая книга, органически включившая миф в ткань произведения, что потом превратилось в модное поветрие.

Существование журнала было непрерывной борьбой в прямом смысле слова. Нужно яростно и непрерывно сражаться с цензурой. После 1962 г. переверстывался каждый второй номер. Апелляции к ЦК КПСС – а там вовсе не сторонники свободы творчества сидели. Идеологические власти угрожали писателям, – и осуществляли свою угрозу, – что журнал станет «братской могилой», т.е. напечатанное там больше никогда и нигде не будет печататься. Но авторы в большинстве своем остались верны, и продолжали своё дело.

В начале 60-х годов «Новый мир» был гласом вопиющего в пустыне, доказательством того, что ещё есть творчество, что можно быть верным правде и себе, не мириться с несправедливостью и возвысить голос на всю страну, служа литературе, а не быть литературной прислугой партии, как большинство.

Роль Твардовского больше, чем роль Некрасова и Воронского. Твардовский не только как художник, но и как выдающийся общественный деятель. В феврале 70-го г. изнуренный смертельной борьбой он был снят руками самих писателей – руководством СП СССР: Михалкова, Федина, Чаковского. Они благополучно получали присвоенное содержание, свои 30 сребреников, а Твардовский своим существованием показывал пример служения гуманизму. Разгром редакции «Нового мира» и был знаком полного окончания оттепели и обновления. О. Мандельштам: «Мы умрем, как пехотинцы, но не поддадимся лжи». Это умирали последние пехотинцы на последнем форпосте. Многие остались, но без Твардовского потеряли волю и энергию.

Другие журналы. Журнал «Юность», руководимый Валентином Катаевым. Критик Н. Иванова: «То, что он (В. Катаев) сделал в «Юности» для Аксёнова, Владимова, Искандера, Твардовский не сделал бы никогда (он был традиционалистом). Без В. Катаева-редактора не сложилась бы литература шестидесятников». Журнал «Алма-Ата»(1963-74 гг.), редактором которого был Иван Шухов, имел очень благотворное влияние.

Направления и особенности литературы 60-х годов. Проблема деревни в литературе. Жизнь и проблема деревни для русской литературы всегда были главным предметом художественного освоения. В 50-е годы – очерковая проза Овечкина, «Деревенский дневник» Ефима Дороша. До 1964 г. Е. Дорош регулярно печатался. Из года в год он ездил в деревни Владимирской области и показывал положение сельских жителей.

В романистике много пустоцветов. Однако несправедливо забыты романы Петра Лукича Проскурина, Михаила Николаевича Алексева. Они отразили жизнь деревни за все советские десятилетия. Их повести и романы отличаются высокой художественной изобразительностью.

В русской литературе жанр деревенской прозы заметно отличается от всех остальных жанров. В чем же причина такого отличия? Об этом можно говорить исключительно долго, но все равно не прийти к окончательному выводу. Это происходит потому, что рамки этого жанра могут и не уместиться в пределах описания сельской жизни. Под этот жанр могут подходить и произведения, описывающие взаимоотношения людей города и деревни, и даже произведения, в которых главный герой совсем не сельчанин, но по духу и идее эти произведения являются не чем иным, как деревенской прозой.

В зарубежной литературе очень мало произведений подобного типа. Значительно больше их в нашей стране. Такая ситуация объясняется не только особенностями формирования государств, регионов, их национальной и экономической спецификой, но и характером, «портретом» каждого народа, населяющего данную местность. В странах Западной Европы крестьянство играло незначительную роль, а вся народная жизнь кипела в городах. В России издревле крестьянство занимало самую главную роль в истории. Не по силе власти (наоборот – крестьяне были самыми бесправными), а по духу – крестьянство было и,

наверное, по сей день остаётся движущей силой российской истории. Именно из темных, невежественных крестьян вышли и Стенька Разин, и Емельян Пугачёв, и Иван Болотников, именно из-за крестьян, точнее из-за крепостного права, происходила та жестокая борьба, жертвами которой стали и цари, и поэты, и часть выдающейся русской интеллигенции XIX века. Благодаря этому произведению, освещающие данную тему, занимают особое место в литературе.

Деревенская проза второй половины XX века играет в наши дни большую роль в литературном процессе. Этот жанр в наши дни по праву занимает одно из ведущих мест по читаемости и популярности. Современного читателя волнуют проблемы, которые поднимаются в романах такого жанра. Это вопросы нравственности, любви к природе, хорошего, доброго отношения к людям и другие проблемы, столь актуальные в наши дни. Среди писателей современности, писавших или пишущих в жанре деревенской прозы, ведущее место занимают такие писатели, как Виктор Петрович Астафьев («Царь-рыба», «Пастух и пастушка»), Валентин Григорьевич Распутин («Живи и помни», «Прощание с Матерой»), Василий Макарович Шукшин («Сельские жители», «Любавины», «Я пришёл дать вам волю») и другие.

ФЁДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ АБРАМОВ

(29.II.1920 – 14.V.1983)

План:

1. Тетралогия «Братья и сёстры».
2. Повести Фёдора Абрамова – «Деревянные кони», «Пелагея» и «Алька».
3. Проблема руководителя в романе «Пути-перепутья».
- 4.

Фёдор Александрович Абрамов – широко известный в нашей стране писатель и критик. В 1993 году вышло полное собрание сочинений писателя впервые, уже после смерти Фёдора Абрамова. До этого до читателя доходили лишь редкие издания в журналах и «истерзанные» цензорами сборники, каждый из которых автору приходилось буквально пробивать в печать месяцами, а иногда и годами.

Абрамов Фёдор Александрович родился 29 февраля 1920 в с. Веркола Архангельской области в семье крестьянина. Во время Великой Отечественной войны 1941–1945 студентом филологического факультета Ленинградского университета ушел на фронт. После войны завершил высшее образование, стал кандидатом наук, заведующим кафедрой советской литературы в ЛГУ. С 1949 публиковал литературно-критические статьи.

Особо стоит проза Фёдора Александровича Абрамова. Но не с очерками и даже не романами Ф. Абрамова связан термин «деревенская литература». Именно в повестях предстало то новое, что внесено в литературу этих десятилетий. У С. Залыгина и Б. Можая разница

векового бытия российской глубинки между XIII и XVIII вв. была меньше, чем между 1930-ми и 50-ми годами. Этот жизненный уклад исчезал, и было близко каждому обаяние тысячелетнего бытия, из которого происходили почти все жители современной России.

Фёдор Абрамов красочно рисует дела и судьбы людей русской деревни во время Великой Отечественной войны и в послевоенные годы. Тема коллективизации, уничтожения крестьянства – основы русской духовной культуры – звучит у писателя в большинстве его произведений. Особенно близок Абрамову Русский Север – родина писателя. Там он начал свою трудовую судьбу, которая вобрала трагедийный опыт деревенского подростка, испытавшего беды коллективизации и полуголодного существования 1930-х годов, ранний опыт безотцовщины и братской взаимопомощи, опыт ополченца-фронтовика, а затем – опыт человека, воочию, на своих земляках, на семье брата, столкнувшегося с послевоенным лихолетьем, с бесправным положением крестьянина, лишённого даже паспорта, почти ничего не получающего на трудодни и платившего налог за то, чего у него не было. Поэтому Абрамов пришёл в литературу с огромным жизненным опытом, с убеждениями заступника народного.

Первый роман «Братья и сёстры» (1958) положил начало эпическому циклу «Пряслины», впоследствии переименованному в «Братья и сёстры» (другие романы «Две зимы и три лета», 1968, и «Пути-перепутья», 1973), полностью изданному в 1974 и отмеченному Государственной премией СССР (1975). В 1978 Абрамов дополнил цикл романом «Дом».

Действие тетралогии Пряслины происходит в деревне Пекашино на севере России и охватывает период от Отечественной войны до начала 1970-х годов. После гибели на фронте отца главой семьи становится четырнадцатилетний Михаил Пряслин. На подростка ложатся не только заботы о младших братьях и сестрах, но и обязанность наравне со взрослыми работать в колхозе. Повествование о Пряслиных – типичной русской крестьянской семье, испытавшей на себе все жестокие перипетии XX в., – сделало Абрамова одним из наиболее заметных представителей «деревенской прозы» – плеяды писателей, занимавшихся художественным исследованием глубинных пластов народной жизни. Для тетралогии характерен эпический стиль, скрупулезное описание деревенского быта и судеб героев. Творчество Абрамова в целом благожелательно оценивалось критикой, но прозаика огорчало, что основное внимание отдавалось его романам, в то время как он считал важными также и свои произведения других жанров. Так, важной вехой в творчестве Абрамова стала повесть Деревянные кони (1978), действие которой происходит в его родных местах – на русском Севере, в Пинежье. Картины деревенского быта, любовно нарисованные в повести, напоминают о «деревянном и берестяном царстве», в котором прошло детство будущего писателя. Главной героине, старухе Василисе Милентьевне, Абрамов придал черты своей матери. В 1973 повесть была инсценирована, по ней был поставлен

спектакль в Театре на Таганке (режиссёр Ю. Любимов). Абрамов осмысливает жизнь своих героев как в военные и послевоенные годы, так и в конце 1970-х, когда в центре внимания писателей-«деревенщиков» оказалась не столько борьба крестьянина за выживание, сколько мироощущение человека, духовно связанного с природой. Природное трудолюбие, ум и нравственная сила крестьян, показанных в произведениях Абрамова, оказываются сильнее суровых внешних обстоятельств. Умер Абрамов в Ленинграде 14 мая 1983.

Тетралогия «Братья и сёстры». В первом романе «Братья и сестры» мощно зазвучала живая многоголосая народная речь, усвоенная писателем с детства и всегда питавшая его книги.

Романы «Братья и сёстры» и «Две зимы и три лета» вместе с романами «Пути-перепутья» и «Дом» составляют тетралогия писателя Фёдора Абрамова «Братья и сёстры», или, как назвал произведение автор, «роман в четырех книгах». Объединенные общими героями и местом действия (северное село Пекашино), эти книги повествуют о тридцатилетней судьбе русского северного крестьянства, начиная с военного 1942 года. За это время состарилось одно поколение, возмужало второе и подросло третье. И сам автор обретал мудрость со своими героями, ставил все более сложные проблемы, вдумывался и вглядывался в судьбы страны, России и человека. Более двадцати пяти лет создавалась тетралогия (1950 – 1978). Более двадцати пяти лет не расставался автор с любимыми героями, искал вместе с ними ответа на мучительные вопросы: да что же такое эта Россия? Что мы за люди? Почему мы буквально в нечеловеческих условиях сумели выжить и победить врага и почему в мирное время не смогли накормить людей, создать подлинно человеческие, гуманные отношения, основанные на братстве, взаимопомощи, справедливости?

О замысле первого романа «Братья и сёстры» Фёдор Абрамов неоднократно рассказывал на встречах с читателями, в интервью, в предисловиях. Чудом уцелел после тяжелого ранения под Ленинградом, после блокадного госпиталя, летом 1942 года во время отпуска по ранению он оказался на родном Пинежье. На всю жизнь запомнил Абрамов то лето, тот подвиг, то «сражение за хлеб, за жизнь», которое вели полуголодные бабы, старики, подростки. «Снаряды не рвались, пули не свистели. Но были похоронки, была нужда страшная и работа. Тяжкая мужская работа в поле и на лугу». «Не написать «Братья и сёстры» я просто не мог... Перед глазами стояли картины живой, реальной действительности, они давили на память, требовали слова о себе. Великий подвиг русской бабы, открывшей в 1941 году второй фронт, быть может, не менее тяжкий, чем фронт русского мужика, – как я мог забыть об этом?» «Только правда – прямая и нелицеприятная» – писательское кредо Абрамова. Позднее он уточнит: «...Подвиг человека, подвиг народа измеряется масштабом содеянного, мерой жертв и страданий, которые он приносит на алтарь победы».

Сразу же после выхода романа писатель столкнулся с недовольствами земляков, которые узнавали в некоторых героях свои приметы. Тогда Ф. А.

Абрамов, может быть, впервые ощутил, как трудно говорить правду о народе самому народу, развёрнутому как лакированной литературой, так и пропагандистскими хвалебными речами в его адрес. Ф. А. Абрамов писал: «Земляки меня встретили хорошо, но некоторые едва скрывают досаду: им кажется, что в моих героях выведены некоторые из них, причем выведены не совсем в лестном свете. И бесполезно разубеждать. Кстати, знаешь, на что опирается лакированная теория, теория идеального искусства? На мнение народное. Народ терпеть не может прозы в искусстве. Он и сейчас предпочтет разные небылицы трезвому рассказу о его жизни. Одно дело его реальная жизнь, и другое дело книга, картина. Поэтому горькая правда в искусстве не для народа, она должна быть обращена к интеллигенции. Вот штукавина: чтобы сделать что-нибудь для народа, надо иногда идти вразрез с народом. И так во всём, даже в экономике». Эта трудная проблема будет занимать Ф. А. Абрамова все последующие годы. Сам писатель был уверен: «Народ, как сама жизнь, противоречив. И в народе есть великое и малое, возвышенное и низменное, доброе и злое». «Народ – жертва зла. Но он же опора зла, а значит, и творец или, по крайней мере, питательная почва зла», – размышляет Ф. А. Абрамов.

Ф. А. Абрамов сумел достойно рассказать о трагедии народной, о бедах и страданиях, о цене самопожертвования рядовых тружеников. Ему удалось «взглянуть в душу простого человека», он ввел в литературу целый пекашинский мир, представленный разнообразными характерами. Не будь последующих книг тетралогии, все равно остались бы в памяти семья Пряслиных, Анфиса, Варвара, Марфа Репишная, Степан Андреянович.

Трагедия войны, единение народа перед общей бедой выявили в людях невиданные духовные силы – братства, взаимопомощи, сострадания, способность к великому самоотречению и самопожертвованию. Эта мысль пронизывает все повествование, определяет пафос романа. И все-таки автору казалось, что ее следует уточнить, углубить, сделать более многосложной, неоднозначной. Для этого потребовалось ввести неоднозначные споры, сомнения, размышления героев о жизни, о воинской совести, об аскетизме. Ему хотелось подумать самому и заставить читателя задуматься о вопросах «бытийных», не лежащих на поверхности, а уходящих корнями в осмысление самой сути жизни и ее законов. С годами он все больше связывал проблемы социальные с нравственными, философскими, общечеловеческими.

Природа, люди, война, жизнь... Подобные размышления хотел ввести писатель в роман. Об этом – внутренний монолог Анфисы: «Растёт трава, цветы не хуже, чем в мирные годы, жеребёнок скачет и радуется вокруг матери. А почему же люди – самые разумные из всех существ – не радуются земной радости, убивают друг друга?.. Да что же это происходит-то? Что же такое мы, люди?» О смысле жизни размышляет

после гибели сына и смерти жены Степан Андреянович: «Вот и жизнь прожита. Зачем? К чему работать? Ну, победят немца. Вернутся домой. А что у него? Ему-то что? И, может быть, следовало жить для Макаровны. Единственный человек был около него, и того проворонил. Так зачем же мы живем? Неужели только работать?» И тут же автор обозначил переход к следующей главе: «А жизнь брала свое. Ушла Макаровна, а люди работали». Но главный вопрос, который хотел выделить Абрамов, – это вопрос о совести, об аскетизме, об отречении от личного во имя общего. «Имеет ли право человек на личную жизнь, если все кругом мучаются?» Вопрос наисложнейший. Поначалу автор склонялся к идее жертвенности. В дальнейших заметках к характерам и ситуациям, связанным с Анфисой, Варварой, Лукашиным, он усложнил проблему. Запись от 11 декабря 1966 года: «Можно ли полнокровно жить, когда кругом беды? Вот вопрос, который приходится решать и Лукашину, и Анфисе. Нельзя. Совесть и пр. Нельзя жить полнокровно сейчас. А когда же жить человеку?»

Гражданская война, пятилетки, коллективизация, война... Лукашин полон сомнений, но в конце концов на вопрос «Возможна ли теперь любовь?» он отвечает: «Возможна! Именно теперь и возможна. Нельзя отменить жизнь. А на фронте? Ты думаешь, у всех пост великий? Да возможно ли это?» Анфиса думает иначе: «Каждый решает так, как он может. Я не осуждаю. А сама не могу. Как я бабам посмотрю в глаза?» Максимализм Анфисы автор хотел объяснить крепкими нравственными устоями в ее староверской семье. «Раз горе в доме – каждый день покойники, – разве может она отдаваться радости? Разве не преступно это? Все прабабки и бабки, хранившие верность до гроба своим мужьям в их роду, восставали против ее любви, против страсти». Но и Анфису заставлял автор больше сомневаться, искать ответа. Анфиса терзается: любить должна была Настя, ее должна была одарить всеми дарами жизнь, а на самом деле любить выпало ей, Анфисе. Да разве справедливо это? Кто, кто определяет все это, заранее рассчитывает? Почему один человек умирает в молодости, а другой живет?

Когда Анфиса узнает, что Настя обгорела, стала калекой, она надевает на себя вериги. Стоп. Никакой любви! Она стала сурова, аскетична, что называется, в ногу со своим временем. И думала: так и надо. В этом ее долг. Но людям это не понравилось. Людям, оказывается, больше нравилась прежняя Анфиса – весёлая, неунывающая, жадная до жизни. И именно тогда о ней с восторгом говорили бабы: «Ну, женка! Не падает духом. Ещё и нас тянет». А когда Анфиса становится аскетом, худо становится и людям. И люди не идут к ней. А она ведь хотела им добра, для них надевала на себя власяницу.

Нравственно аскетическое и язычески жизнелюбивое отношение к миру принимало в романе и в других произведениях Ф. А. Абрамова самые многоликие формы. Крайний аскетизм и эгоистически бездумное жизнелюбие были одинаково неприемлемы для писателя. Но он понимал, как трудно найти правду – истину в этом мире. Потому вновь и вновь

сталкивал противоположные натуры, взгляды, убеждения, искания в сложных жизненных ситуациях.

Что же, по мнению писателя, должно помочь человеку найти ответы на те сложные вопросы, которые ставит перед ним жизнь? Только сама жизнь, дорогая сердцу автора природа, те «ключевые родники», в которых омывается герой романа и от которых набирается сил, «и не только физических, но и духовных».

Повести Фёдора Абрамова – «Деревянные кони», «Пелагея» и «Алька» – были завершены почти одновременно – в 1969 и 1971 годах. Писатель придавал им особое значение. В этих повестях воплощена история русской деревни, многострадальной жизни крестьян и прежде всего русской женщины.

Трилогия начинается **повестью «Деревянные кони»**. В ней рассказывается о жизни Милентьевны, русской крестьянки. Про жизнь ее мы узнаем из рассказов Евгении – невестки Милентьевны. И жизнь эта была далеко не легкой. Шестнадцати лет Милентьевну замуж выпихнули. От рассвета до заката – непосильная работа, заботы по дому. Двух сыновей на войне убили. Но выстояла Милентьевна, выдержала все невзгоды. И даже теперь, несмотря на свою старость, не могла сидеть без работы. Каждое утро уходила в лес за грибами. Возвращалась еле живая, но не хотела покоряться усталости, немощи и возрасту. (А шел Милентьевне уже седьмой десяток.) Однажды пришла она совсем больная и слегла. Но через два дня нужно было ехать ей домой (она гостила у одного из своих сыновей), так как внучке обещала приехать к «школьному дню». И вот, несмотря на свою болезнь, ливень и грязь за окном, несмотря на то, что сын не приехал за ней, пошла пешком, увязая в грязи, покачиваясь от порывов ветра и слабости. Ничто не могло помешать ей сдержать свое обещание, данное внучке.

Повесть «Пелагея» рассказывает нам о другой женской судьбе. Другой, но не менее тяжелой. Пелагея Амосова – пе-карша, с зари до зари работающая в своей пекарне. Это, однако, не одна ее забота: ещё надо и по дому справиться, и двор прибрать, и травы накосить, и за мужем, больным успеть ухаживать. У нее постоянно душа болит за дочь свою – Альку. Эта непоседа и егоза, которая не может усидеть на месте, целыми днями и ночами пропадает на гулянках. А между тем сама ещё школу не закончила...

Вся жизнь Пелагеи – это сплошная вереница одинаковых дней, проходящих в непосильном труде. Пелагея не может позволить себе хоть день отдыха: вся работа держится на ней. Да и не могла она жить без своей пекарни. «Всю жизнь думала: каторга, жернов каменный на шее – вот что эта пекарня. А оказывается, без этой каторги да без этого жернова ей и дышать нечем».

Кроме непосильной работы, на Пелагею наваливаются и другие невзгоды: тяжелая болезнь и смерть мужа, бегство дочери в город вместе с офицером. Силы постепенно оставляли ее. Нестерпимее всего была

невозможность работать. «Не умела болеть Пелагея». Не могла она примириться с тем, что не та уже стала, как раньше.

А жизнь готовит все новые и новые удары уже больной женщине: от дочери никаких вестей, пекарня, ее родная пекарня, запущена, в магазине ее обманули, подсунули давно вышедшие из моды плюшевики. С каждым новым ударом Пелагея понимает, что отстает она от жизни. «Да как тут жить дальше?» – ищет она ответа и не находит его.

Так и умерла Пелагея, не увидев новой цели в жизни, так и не поняв, как же можно жить, когда работать уже не можешь и силы оставляют тебя.

Заключительная повесть трилогии – «Алька». Героиня её – Алка – дочь Пелагеи, но жизнь у нее совершенно другая, вольная, не закованная в железный обруч непосильной работы. Алка живет в городе и работает официанткой. Жизнь в деревне не для нее, она не хочет жить, как мать, добываясь всего тяжелым трудом. Алка считает свою работу не хуже других и гордится тем, что работает в городе, в ресторане, зарабатывает большие деньги. В будущем она хочет стать стюардессой (и становится ею).

Алька – это тип совершенно другого человека, нежели ее мать. Она не приучена с детства к тяжелому труду в поле, ей чужда вся деревенская жизнь. Был момент, когда Алка была готова остаться в деревне. Она вспоминает об умершей матери, о том, как неустанно работала та всю жизнь ради нее, Алки, о том, что не приехала проводить свою мать в последний путь. И так горько становится на душе у Алки. В этот момент она решает остаться в деревне, даже бежит и сообщает об этом тетке Анисье. Надо только съездить в город, забрать пятьсот рублей, «остатки от распроданного родительского добра». Но именно эта поездка все изменяет. Снова окунувшись в городскую жизнь, она уже не тянется в деревню. Что деревенская жизнь по сравнению с городской! Да и не такой человек Алка, чтобы на веки вечные похоронить себя в деревне. «Жалковато стало всего этого великолепия, с которым не сегодня-завтра надо расстаться».

В трилогии очень ярко и живо показаны типы русской женщины тридцатых – семидесятых годов. Мы можем увидеть, как постепенно изменялся этот тип из поколения в поколение. Изначально женщина была «привязана» только к дому да работе на земле, но постепенно у нее появляются другие возможности.

Пелагея уже меньше привязана к земле, чем Милендьевна, но она ещё не могла оторваться от нее, да ей это было и не нужно. Алка же сызмала не тяготела к деревенской работе и потому спокойно покидает деревню.

Трилогия интересна для читателя не только главными героинями, но и второстепенными, но не менее яркими. С какой живостью, например, выписаны образы Мани-большой и Мани-маленькой – двух подружек-пензионерок – или тетки Анисьи. Читая повести Фёдора Абрамова, живо представляешь картины деревенской жизни, взаимоотношения между людьми.

Трилогия Фёдора Абрамова написана она ярким, живым и в то же время простым языком. Несмотря на внешнюю простоту повестей, в них очень глубоко показана многострадальная судьба русской женщины. Повести эти не только о деревне. Они о человеке, который в любых обстоятельствах должен оставаться человеком.

Повесть «Алька»

С давних пор существует два способа обновления и изменения жизни. Один – реформы и революции, второй – путь нравственного усовершенствования, самовоспитания личности каждого человека.

Ф.

Абрамов

В повести «Алька» Фёдор Абрамов раскрыл существенные проблемы, которые волнуют героя, его чувства, мысли. Он мастерски нарисовал образы своих героев, и потому мы видим, какие изменения происходят в обществе. Мы чувствуем переживания автора – он пропускает все происходящее через сердце. Трудно и нам остаться равнодушными. Абрамов понимал роль «деревенской прозы», нравственные начала ценностей, накопленных многовековым духовным опытом народа. Не случайно Фёдор Абрамов выбрал героиней Альку – обычную деревенскую девочку, которая уехала в город.

В произведениях на деревенскую тему остро обнажаются жизненные противоречия. Абрамов стремится к лепке характеров, а не к острым сюжетным положениям. Он большое внимание уделяет этическим проблемам, формированию нравственных убеждений, основанных на представлениях о назначении человека, его дела и поведении. В повести «Алька» – проблема выбора героем верного пути, своего места в жизни. Алька находится в поисках своего «я». Естественно, что в ее сознании происходят изменения. И чтобы усилить значимость этих изменений, Абрамов рисует образы сельчан. Они не воспринимают новую Альку. Автор стремится соединить глубокую правдивость жизни с созданием образов самобытных героев. Главной героине Абрамов противопоставляет ее бывших подруг и друзей, тетку Анисью, деревенских старух.

Знакомство с Алькой происходит в деревне, когда она приезжает обратно из города навестить тетку Анисью и побывать на могиле матери. С первых строк автор как бы выделяет Альку из общей сельской толпы. Деревенская душой, внешне она выглядит как городской житель: красные шелковые штаны, белая кофточка с глубоким вырезом на груди, модные туфли на широком каблуке, черная сумочка на ремешке через плечо. Алька хочет показать себя, зачастую преувеличивая истинные значения. В повести раскрывается конфликтная ситуация, в которой проявляется сила нравственных убеждений и высота сознания героя. Порыв чувств Али непредсказуем. Когда она оказывается в доме родителей, ее переполняют

эмоции и воспоминания о матери. Алька решает остаться в деревне, но, приехав в город за вещами, теряет решительность. Она хочет работать стюардессой, повидать мир, но также она хочет пойти по стопам матери, быть похожей на нее. Могла ли Алька остаться в деревне, ведь там её корни, но её потянуло в город. Может быть, она думала, что в городе жизнь её сложится, сбудутся её мечты. В деревне к ней относились как к чужой. Это, наверное, и перевесило в её решении уехать.

Жизнь в деревне вся на виду. Поэтому и стыд перед сельчанами был велик, и традиции уважения к старшим, труду, порядку были крепче. Люди почитали совесть, стыд и честь. Алька показала отсутствие стыда перед сельчанами, когда сбросила с себя одежду и пошла купаться голышом, пренебрежение традициями уважения к старшим (разговор со старухами), скромности, когда Алька на виду у всех в клубе танцует со всеми рабочими подряд. Все это приводит к тому, что люди от нее отворачиваются. Вот такое понятие о норме нравственности у сельчан.

Абрамов – мастер слова! С какой достоверностью он изображает бытовые детали, обстоятельства, колоритность языка персонажей. Обращаясь к истокам народного мироощущения, автор использует фольклор. Абрамов создал целую галерею образов. Автор с тонким чувством юмора создает образы. И мы сразу представляем их. Фёдор Абрамов помогает осмыслить глубинные основы характеров (как положительных, так и отрицательных). Он использует внутренний монолог героини, чтобы ярче показать образ Альки, сломившейся под тяжестью обстоятельств, оказавшейся во власти ложных мещанских стремлений. Жизненные противоречия являются средством раскрытия характера.

Наследуя традиции М. Горького, А. Толстого, М. Шолохова, К. Федина, Фёдор Абрамов развивает тему «деревенской прозы» и преемственность нравственных начал. В этой повести сочетаются размышления о прекрасных порывах и попусту растраченных силах, размышления о месте человека в жизни. Жизнь в деревне нелегка и сейчас. У людей нет культурного досуга. Тяжёлая работа и пьянство занимают всё время деревенских жителей. А Аля – человек, ищущий высокие нравственные ценности. Она не может сидеть на месте и ждать, когда придет её час. Алька приближает его своими силами. Она самоуверенна и полна сил.

В 1974 году было закончено одно из самых ярких и значительных произведений Абрамова – повесть «Поездка в прошлое». Она не увидела свет при жизни автора, ее издали лишь в 1989 году, спустя пятнадцать лет. Эта повесть, на мой взгляд, превосходит остальные по емкости и лаконичности, по глубине социального анализа и остроте конфликта. Абрамов сосредоточил внимание в повести не на событиях, а на сознании и психологии людей, на самых губительных последствиях политики партии в двадцатые и тридцатые годы, которые проникли в души людей, в характеры, жизненные ориентации. В повести затронуты те сложнейшие политические, социально-исторические и философские проблемы, о

которых в полный голос заговорили совсем недавно и которые до сих пор ждут настоящего осмысления: трагедия коллективизации и раскулачивания, противостояния фанатиков революционеров и подлинных гуманистов, хранителей общечеловеческих ценностей, прозрение и истоки трагедии людей, сломанных страшным прессингом советской идеологии, давлением на людей в течение долгих десятилетий. В центре повести лежит история жизни Микши Кобылина – сельского конюха, алкоголика. Микша – жертва своего прошлого. Он всю жизнь верил в то, что его дядя – революционеры-коллективизаторы – честные, благородные, отважные люди, которые заботились об общем благе. Прозрение оказалось для него столь страшным, что убило его изнутри. «Мефодий Кобылий, хоть и дядя тебе родной, а собака был человек. Сколько его на свете нету? Двадцать лет, а может, больше, а люди и теперь ещё из-за него плачут. В кажинной деревне безвинных людей сказнил, а в нашей волости зараз десять мужиков», – рассказывала старая Федосеевна Микше. Миф о трагической гибели дяди Александра действительно оказался лишь мифом: «А на самом деле пьяный дядя изнасиловал беззащитную пятнадцатилетнюю девчонку, которая убирала комендатуру, а брат этой девчонки – четырнадцатилетний пацан – убил дядю...» А Микша верил в то, что рассказывали в областном музее: он отрекся от родного отца, чтобы «показать революционный пример», он отказался от отцовской фамилии. Микша узнает, что его отец был честным и трудолюбивым человеком, но уже было поздно чего-либо исправлять.

Сцены раскулачивания, жизни «лишенцев» или сосланных на Север крестьян отражают реальные события тех лет: «У нас в деревне стали колхоз делать – караул кричи. Три хозяйства по плану распотрошить надо, а где их взять?» «А в этом самом тридцатом году что тут делалось... По два, по три мертвяка за утро вытаскивали. Из раскулаченных. С южных районов, которые к нам, на Север, были высланы. Жуть сколько их в нашей деревне было! Все лето баржами возили». Эти сцены говорят сами за себя. Расстрелы, убийства, полное разрушение деревенского быта, реки крови и страданий...

«Раскулачивали наиболее расторопных, хозяйственно-инициативных мужиков. Построил мельницу, завел смолокурню, маслобойку выписал – враг. Враг каждый, кто проявлял хоть какую-нибудь инициативу. Желанный, идеальный гражданин – лодырь, бездельник», – писал автор о проблеме раскулачивания.

Проблема руководителя в романе «Пути-перепутья». «Пути-перепутья» – социально острый роман Ф. А. Абрамова. Работая над романом, писатель ставил и разгадывал те большие вопросы жизни деревни, страны и народа, которые не решены ещё и сегодня. Почему царит нищета и бесхозяйственность? Почему и через шесть лет после войны из деревни «выгребали все до зернышка»? Почему крестьянин, добывающий хлеб, кормящий страну, сам остаётся без хлеба и молока? Кто подлинный хозяин в стране? Народ и власть. Партия и народ.

Экономика. Политика. Человек. Методы хозяйствования и методы руководства. Совесть, долг, ответственность, самосознание и фанатизм, демагогия, приспособленчество, цинизм. Трагедия народа, страны, личности. Вот круг жгучих и важнейших проблем, поставленных в романе. Конечно, не все сказано во весь голос.

Запись 31 августа 1970 года выражает, пожалуй, самую суть позиции Ф. А. Абрамова. «У Солженицына рядовой человек только жертва существующего режима. А на самом деле он и опора его. В этом вся сложность. Именно только освещение нашего человека с этих двух сторон позволит художнику избежать односторонности в изображении жизни». Эта проблема – народ как жертва и как опора существующей несправедливости – одна из важнейших в романе и прозе писателя на протяжении многих лет. Писатель не раз отмечал: «Мой любимый герой – герой долга, герой, способный пожертвовать собою ради ближнего». Настойчивее всего мысль Ф. А. Абрамова билась над характерами Подрезова и Зарудного. Он стремился прояснить смысл их столкновений и споров, их взглядов на жизнь, на людей, методы работы. Конфликт Подрезова и Зарудного в сознании Ф. А. Абрамова выходил далеко за пределы временных рамок романа. Их конфликт – это, по сути, конфликт всего послевоенного времени вплоть до наших дней. На ограниченном материале Ф. А. Абрамов не мог раскрыть всю глубину и масштаб противоречий в методах и способах руководства и ведения хозяйства. Он сумел лишь поставить проблемы, которые требовали неотложного обсуждения и решения.

В столкновении Подрезова и Зарудного, а также в спорах Подрезова, Лукашина и Анфисы звучат наиважнейшие темы, составляющие суть романа, его глубинный нерв. Спор идет о способах ведения хозяйства, об отношении к народу и человеку, об исчерпанности народного энтузиазма, о причинах бедственного положения в стране, о войне и ее последствиях, о пагубности волевого руководства, штурмовщины, «выполнении плана любой ценой», бездумного выполнения приказов сверху, о трагедии слепого фанатизма и трагедии низовых и районных руководителей, их силе и слабости.

Подрезов – фигура несомненно трагическая. В отличие от бюрократической прослойки, Подрезов не утратил корневой связи с народом, не пользовался привилегиями, жил так же аскетично, как трудовой люд. Он был убежденным и бескорыстным исполнителем воли партии и государства. Не вина, а беда его – в слепой вере в правоту верхов, в слепой вере в Сталина. А отсюда – некоторый догматизм мышления, беспрекословное подчинение указаниям сверху. Но в пределах района и области он был смел, инициативен и даже иногда критичен. В черновом наброске писатель подчеркивает смелость, но и ограниченность Подрезова по сравнению с Зарудным. Он – Подрезов – тоже хозяин. Но разговаривать запросто с Москвой – нет, это ему и в голову не приходило. В области – да, в области может поднять шум, с первым секретарем поспорить, но дальше

– нет, дальше... Да он просто и представить себе не мог, что к Москве можно за чем-то обращаться.

Трагизм и сила личности Подрезова проявляются в кульминационной сцене «суда»-совещания, в прозрении героя, в переосмыслении жизни. «Осознание себя человеком» – вот главный мотив прозрения Подрезова. «Подрезов осознает, что он просто человек, независимо от того, секретарь ли он. И он впервые понял, что он что-то значит» а не пост. А раньше шел на риск как секретарь райкома. Партия требовала, партийный долг. Осознание себя как личности». В этом же ключе должен был выступать в защиту Подрезова Зарудный, оценивая его человеческие качества. «Он не жандарм, как мы думали. А человек. Бросил путевку. Приехал, Нет, я не подниму руку на Подрезова. Надо по-новому работать. Мы уважали пост, а не человека. А надо наоборот».

На примере Подрезова Ф. А. Абрамов затрагивал одну из серьезных проблем нашего бытия: человек и пост, человек и занимаемая должность, человек и власть. Всегда ли человек остаётся самим собой, занимая высокий пост?

Столкновения Подрезова и Зарудного по хозяйственным вопросам связаны с проблемой человечности. В отличие от Подрезова, который все ещё готов выполнять план любой ценой, Зарудный требует внимания к людям, создания нормальных жизненных условий. В глубине души Подрезов даже соглашается с ним. Но тут возникает психологический конфликт. «Не руководить им. Надо идти на поводу, а к этому Подрезов не привычен. Из коренников – в пристяжные. А тут выходило так. Признать правоту Зарудного – признать свое поражение... отказаться от всех привычных методов работы. Значит, начинать жить заново. А сможет?» К сожалению, эта социально-психологическая проблема взаимоотношений руководителей разного ранга и уровня, необходимость пересмотра устаревших норм поведения едва намечена в романе. Но важность ее для судеб страны предчувствовал писатель.

Сам Абрамов не раз в печати и на читательских конференциях говорил о проблематике романа, о прототипах, об отдельных персонажах. «Меня больше всего волнуют морально-философские проблемы, глубинные социальные процессы, жизненные коллизии, в которых сталкиваются носители разных нравственных начал». Но и в одном человеке нередко противостоят разные начала: долг и совесть, закон и человечность, интересы государственные и личные. Писатель предостерегал от однозначного» одностороннего понимания таких сложных фигур, как Подрезов, Ганичев, Егорша. Он подчеркивал, что они – порождение времени, сложного, противоречивого, всю несправедливость и жестокость которого мы постигаем только сегодня.

Не раз определял Ф. А. Абрамов главный смысл своего творчества. «Главная и, может быть, единственная моя цель как писателя – увеличить добро на земле». С присущей требовательностью к себе Абрамов сам заметил: всей правды мне сказать не удалось. Но кто сказал всю правду? К

постижению ее мы едва подходим сегодня, до сих пор не можем решить вопрос о земле, о собственности, о свободе и демократии, о причинах наших бед. Каким же мужеством надо было обладать тогда, двадцать, тридцать лет назад, когда в ходу были идеи о нашем самом передовом, лучшем в мире обществе и человеке. Тогда Фёдор Александрович Абрамов ударил в колокол правды, начал будить наше самосознание.

Глубина проблематики в книгах Абрамова связана с достоверным знанием жизни русской деревни, души и характера крестьянства, пониманием его трагедии в советское время.

Вопросы и задания:

1. Значение оттепели в общественно-политической, культурной и литературной жизни страны.
2. Подтвердите отражение духовного подъёма в литературе.
3. В чём причины смены энергии общественного подъёма энергией протеста?
4. Значение журнала «Новый мир» под редакцией А. Т. Твардовского.
5. Многообразие и новизна художественных решений.
6. «Привычное дело – жизнь» или концепция «Лада» В. Белова.
7. «Бесконвойный» В. Шукшин: возрождение смеховой культуры.
8. Остров Матёра В. Распутина – уходящее с чертами будущего.

Лекция № 11

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ БЕЛОВ

(23.X.1932 – 4.XII.2012)

План:

1. Повесть «Привычное дело».

Начал печататься в 1956 г. со стихов, но внимание читателей, критиков привлекли повести «Привычное дело», «Плотницкие рассказы». Это его лучшие произведения. Так часто у советских писателей: лучшее сначала, потом девальвация творчества. Обаяние повести в русском мужике Иване Африкановиче Дрынове. Вывалившись пьяным из сельпо, он совершает ряд анекдотических поступков. Но даже в пьяном разговоре с лошастью сказано много характерного для русской жизни. Самые заурядные герои, но за этой обыкновенностью – цельность, неколебимость, душевное здоровье. Крестьянский труд всеми сторонами связан с почвой, природой, вечное движение жизни. Вот что понимаешь, читая повесть. Испытания трудности такое же привычное дело, как успехи, радости, плоды, приносимого трудом.

Плотницкие рассказы. Человек, приехав в родные края, отдыхает душой от городской жизни. Но он становится свидетелем странной дружбы-вражды: Олеша Смолин (бывший плотник) и Авенир Козенков (бывший партийный активист). За Авениром тянется шлейф гадких поступков, доносов, подлостей, а Олеша – праведник. То и другое естественно переплелось в народной жизни и потому между героями не

только вражда, но и взаимное тяготение. Новейшая социальная история с ее коллизиями и катаклизмами вторгается и в народную нравственность.

Повесть «Привычное дело»

А всё, что в душе и в судьбе
наболело, –

Привычное дело, привычное дело...

А. Передреев

Без деревни городу не прожить, общество это хорошо знает, и тем не менее деревня в России находилась в невыгодном с житейской точки зрения положении по сравнению с городом. Проблем много. Поэтому писатели-деревенщики пользуются в России особой популярностью и уважением. Василия Белова можно смело назвать лидером среди этой группы писателей. Его произведение – важная веха в современной литературе на деревенскую тему.

В повести перед нами проходит жизнь и судьба простого деревенского труженика Ивана Африкановича Дрынова и его жены Катерины. Автор с большой любовью и уважением относится к своим героям. Это близкие и дорогие его сердцу люди, они – частица его собственной души, они – выразители его личного отношения к жизни.

Иван Африканович – простой крестьянин, рядовой колхозник, обремененный большой семьей. Автор не наделяет своего героя какими-то особенными качествами и талантами. И выпить-то он не дурак, как говорится, и до работы «злой», и характер имеет покладистый. Его любят соседи и односельчане. Иван Африканович и на фронте побывал, имеет боевые награды. Он спорит с начальством и негодует, когда его несправедливо обижают. Он ищет новых путей для заработков, чтобы прокормить большую семью, хотя и безуспешно. Но его деятельная натура жаждет полезного применения сил.

Иван Африканович никогда не бывает грустен без причины и весел просто так. Когда ему подфартит, он рад и открыт всему окружающему его миру людей и природы. Поэтичный склад характера, жизнестойкость, цельность – вот главные качества этой личности. Но характер Ивана Африкановича раскрывается перед читателем постепенно, герой Белова более многоплановый и глубокий, чем кажется в начале повести. Описывая житейские будни деревни, автор показывает то несправедливое и даже преступное отношение общества к труженику села. У героя и «документации» никакой нет, кроме «молочной книги», где записывается, сколько он сдал молока от своей коровы. Но читателю автор предлагает внимательно взглянуться не в анкетные данные своего героя, а в душевные качества этого русского человека, коренного жителя деревни, поэтому, я считаю, такое большое место в повести занимает описание любви и согласной жизни Ивана Африкановича и Катерины. Вся повесть как бы воспекает большую любовь этих исконно русских людей. Автор с необычайным лиризмом и художественным мастерством описывает эту

любовь. Читателя потрясает сцена прощания Ивана Африкановича с погибшей женой.

В его простых словах о несправедливости смерти, забравшей у него раньше времени любимого человека, столько боли, что невольно наворачиваются на глаза слезы: «Ты уж, Катерина, не обижайся. Не бывал, не проведаль тебя, то это, то другое. Вот рябинки тебе принес. Ты, бывало, любила осенью рябину-то рвать... Да. Вот, девка, вишь, как обернулось-то... Я ведь дурак был, худо я тебя берёг, знаешь сама ... Вот один теперь... Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости...»

В этих незатейливых словах чувствуется большая нравственная сила и неподдельная скорбь утраты. Я обратил внимание на то, что Иван Африканович по-крестьянски ощущает смерть дорогого человека: «Как по огню ступаю...» То есть земля для него сливается в один образ с похороненной в ней Катериной.

Конечно, сила и значение повести Белова не только в описании этих трогательных взаимоотношений двух любящих друг друга людей. Автор, по-моему, поставил перед собой задачу показать во всех правдивых подробностях жизнь современной ему деревни. Но перед нами не просто бытописание, а выявление смысла жизни, значения труда на земле вообще.

Итак, крестьянин Иван Африканович Дрынов – человек простой и вместе с тем сложный. Он вроде бы как все на селе и в то же время очень от всех отличается. Показательно, что так воспринимают Ивана Африкановича и его земляки. Я считаю, что автор пытается создать образ идеального деревенского жителя того времени. Показать, что, несмотря на социальные и бытовые негативные условия, душа народа остаётся чиста. Не зря же к герою Белова не липнет никакая житейская грязь, даже когда он сам сплеховал в чем-нибудь. Например, смешно выглядит он в истории со сватовством Мишки, наутро об этом казусном случае судачат все деревенские бабы. Но смеются только над Мишкой, а Ивана Африкановича жалеют. Ясно, что Иван Африканович является для своих земляков своего рода зеркалом, которое отражает их лучшие чувства и достоинства. Он радуется им, подает пример добра. Сила его любви и преданности Катерине благотворно влияет и на остальных сельчан. Он по-житейски мудр и нравственно чист. Вот это и является, на мой взгляд, главным в его образе и отличает от остальных крестьян.

Талантливый русский поэт Анатолий Передерев писал:

И города из нас не получилось,
И навсегда утрачено село...

Чтобы не попадать в такие драматические «ножницы», надо внимательно изучать мир, который открывает перед нами писатель Василий Белов. Его «Привычное дело» играет важную роль в понимании горожанами проблем деревни, характера русского человека-селянина. Без взаимопонимания между городом и селом не может быть нормальной жизни в стране.

70-е годы – очень плодотворное время в литературе. Ростки того времени сейчас дали всходы. Долгое время считалось, что социализм преобразовал человеческую природу, и на смену т. н. «вечным проблемам» должны прийти новые отношения человека к труду, участия в «социалистическом строительстве». До 70-х гг. в жизни было одно, а в литературе другое. Реальные проблемы, конфликты жизни затушевывались...

Юрий Трифонов, Фазиль Искандер, Андрей Битов. Василий Шукшин и Василий Белов. Началось возвращение духовного богатства, нравственные проблемы были и остаются реальным содержанием бытия. В 70-е вновь писатели увидели в народе совокупность людей, живущих каждый собственной жизнью, проблемы этих людей не менее важны, чем государственные проблемы, экономика, политика... Этим привлекает проза В. Шукшина, В. Астафьева, В. Распутина.

Лекция № 12 **ВАСИЛИЙ МАКАРОВИЧ ШУКШИН** (25. VII/ 1929 – 2. X. 1974)

План:

2. Тема русской деревни.
1. Рассказы «Осенью», «Срезал», «Стёпка»: неистребимое упорство крестьянина, его душевную щедрость, доброта.
2. Рассказ «Чудик»: «нравственность – есть правда».
3. «Тёплый» юмор в рассказах В. Шукшина.
4. Правда жизни в романе «Калина красная».

Особое место в этом ряду занимает Василий Макарович Шукшин. Его своеобразное творчество привлекало и будет привлекать сотни тысяч читателей не только в нашей стране, но и за рубежом. Ведь редко можно встретить такого мастера народного слова, такого искреннего почитателя родной земли, каким был этот выдающийся писатель. Говорить в наше время о Шукшине – это значит говорить о тех жизненных ценностях, которые возвращала и лелеяла вся русская литература.

В. М. Шукшин – человек с великой русской душой. Он на протяжении всего своего творчества не выходит за рамки деревенской темы. Шукшин близок русским писателям, современникам и предшественникам, своей душевной болью за Россию, в которой происходит варварское разорение деревень.

Василий Макарович Шукшин родился в 1929 году, в селе Сростки Алтайского края. И через всю жизнь будущего писателя красной нитью пролегла красота и суровость тех мест. Именно благодаря своей малой родине Шукшин научился ценить землю, труд человека на этой земле, научился понимать суровую прозу сельской жизни. Уже с самого начала творческого пути он обнаружил новые пути в изображении человека. Его герои оказались непривычными и по своему социальному положению и по жизненной зрелости, и по нравственному опыту. Став уже вполне зрелым

молодым человеком, Шукшин отправляется в центр России. В 1958 году он дебютирует в кино («Два Фёдора»), а также и в литературе («Рассказ в телеге»). В 1963 году Шукшин выпускает свой первый сборник – «Сельские жители». А в 1964 году его фильм «Живёт такой парень» удостоивается главной премии на фестивале в Венеции. К Шукшину приходит всемирная известность. Но он не останавливается на достигнутом. Следуют годы напряжённой и кропотливой работы. Например, в 1965 году выходит его роман «Любавины» и в то же время на экранах страны появляется фильм «Живёт такой парень». Только по одному этому примеру можно судить с какой самоотдачей и интенсивностью работал художник.

А может это торопливость, нетерпение? Или желание немедленно утвердить себя в литературе на самой прочной – «романной» – основе? Безусловно, это не так. Шукшиным было написано всего два романа. И как говорил сам Василий Макарович, его интересовала одна тема: судьбы русского крестьянства. Шукшин сумел задеть за живое, пробиться в наши души и заставит нас потрясённо спросить: «Что с нами происходит»? Шукшин не щадил себя, торопился, чтобы успеть сказать правду, и этой правдой сблизить людей. Он был одержим одной мыслью, которую хотел додумать вслух. И быть понятым! Все усилия Шукшина – творца были направлены к этому. Он считал: «Искусство – так сказать, чтобы тебя поняли...» С первых шагов в искусстве Шукшин объяснял, спорил, доказывал и мучился, когда не был понят. Ему говорят, что фильм «Живёт такой парень» – это комедия. Он недоумевает и пишет послесловие к фильму. Ему подкидывают на встрече с молодыми учеными каверзный вопрос, он тушует, а потом садится за статью («**Монолог на лестнице**»).

Колыбелью, с которой началась творческая жизнь Шукшина, которая дала толчок к развитию его потрясающих творческих сил, стала деревня. Память, размышления о жизни вели его в село, здесь он распознавал «острейшие схлесты и конфликты», которые побуждали к широким размышлениям над проблемами современной жизни общества. Начало многих исторических явлений и процессов Шукшин видел в послевоенной деятельности. После войны он подался в город, как и многие в то время. Будущий писатель работал слесарем во Владимире, строил литейный завод в Калуге, был разнорабочим, грузчиком, учеником маляра, восстанавливал разрушенные войной железные дороги. Наверное, вся ужасная картина разрушенной, сожженной послевоенной земли повлияла на Василия Шукшина, заставила взяться за перо. «Сама потребность взяться за перо лежит, думаю, в душе растревоженной. Трудно найти другую такую побудительную причину, которая заставит человека, что-то знающего, поделиться своим знанием с другими людьми» – писал Шукшин. Неизгладимый след на творчестве Василия Шукшина оставила самобытность и колорит деревенской жизни. В народности искусства этого писателя заключены объяснения феноменальности его дарования, его

естественности, высокой простоты и артистизма. В творчестве Шукшина, в его личности, биографии самобытно выразились характер народа, духовное состояние, условие его бытия в эпоху 40 –70-х годов – послевоенного тридцатилетия.

Где брал материал для своих произведений писатель? Везде, там, где живут люди. Какой это материал, какие герои? Тот материал, и те герои, которые редко раньше попадали в сферу искусства. И понадобилось, чтобы явился из глубин народных крупный талант, чтобы с любовью и уважением рассказал о своих земляках простую, строгую правду. А правда эта стала фактом искусства, вызвала любовь и уважение к самому автору. Герой Шукшина оказался не только незнакомым, а отчасти непонятым. Любители «дистиллированной» прозы требовали «красивого героя», требовали, чтобы писатель выдумывал, чтобы не дай бог не растрожить собственную душу. Полярность мнений, резкость оценок возникали, как ни странно, именно потому, что герой не выдуман. А когда герой представляет собой реального человека, он не может быть только нравственным или только безнравственным. А когда герой выдуман в угоду кому-то, вот здесь полная безнравственность. Не отсюда ли, от непонимания творческой позиции Шукшина, идут творческие ошибки восприятия его героев. Ведь в его героях поражают непосредственность действия, логическая непредсказуемость поступка: то неожиданно подвиг совершит, то вдруг сбежит из лагеря за три месяца до окончания срока.

Сам Шукшин признавался: «Мне интереснее всего исследовать характер человека-недогматика, человека, не посаженного на науку поведения. Такой человек импульсивен, поддается порывам, а следовательно, крайне естественен. Но у него всегда разумная душа». Герои писателя действительно импульсивны и крайне естественны. И поступают так они в силу внутренних нравственных понятий, может ими самими ещё неосознанных. У них обостренная реакция на унижение человека человеком. Эта реакция приобретает самые различные формы. Ведет иногда к самым неожиданным результатам.

Обожгла боль от измены жены Серегу Безменова, и он отрубил себе два пальца («Беспальный»).

Оскорбил очкарика в магазине хам продавец, и он впервые в жизни напился и попал в вытрезвитель («А поутру они проснулись...») и т. д. и т. п.

В таких ситуациях герои Шукшина могут даже покончить с собой («Сураз», «Жена мужа в Париж провожала»). Нет, не выдерживают они оскорблений, унижений, обиды. Обидели Сашку Ермолаева («Обида»), «несгибаемая» тетя-продавец нахамила. Ну и что? Бывает. Но герой Шукшина не будет терпеть, а будет доказывать, объяснять, прорываться сквозь стенку равнодушия. И ...схватится за молоток. Или уйдет из больницы, как это сделал Ванька Тепляшин, как это сделал Шукшин («Кляуза»). Очень естественная реакция человека совестливого и доброго...

Шукшин не идеализирует своих странных, непутёвых героев. Идеализация вообще противоречит искусству писателя. Но в каждом из них он находит то, что близко ему самому. И вот, уже не разобравшись, кто там вызывает к человечности – писатель Шукшин или Ванька Тепляшин.

Шукшинский герой, сталкиваясь с «узколобым гориллой», может в отчаянии сам схватиться за молоток, чтобы доказать неправому свою правоту, и сам Шукшин может сказать: «Тут надо сразу бить табуреткой по голове – единственный способ сказать хаму, что он сделал нехорошо» («Боря»). Это чисто «шукшинская» коллизия, когда правда, совесть, честь не могут доказать, что они – это они. А хаму так легко, так просто укорить совестливого человека. И всё чаще столкновения героев Шукшина становятся драматическими для них. Шукшина многие считали писателем комическим, «шутейным», но с годами всё отчетливее обнаруживалась односторонность этого утверждения, как, впрочем, и другого – о «благодушной бесконфликтности» произведений Василия Макаровича. Сюжетные ситуации рассказов Шукшина остроперепетивны. В ходе их развития комедийные положения могут драматизироваться, а в драматических обнаруживается нечто комическое. При укрупненном изображении необычных, исключительных обстоятельств, ситуация предполагает их возможный взрыв, катастрофу, которые, разразившись, ломают привычный ход жизни героев. Чаще всего поступки героев определяют сильнейшее стремление к счастью, к утверждению справедливости («Осенью»).

Тема русской деревни. В. М. Шукшин обращался, прежде всего, к характеру русского человека, пытался понять, почему он такой, и почему он так живёт. Все герои его произведений – деревенские жители.

Рассказы Шукшина наполнены неподдельным юмором и, в то же время, грустью, которая так и сквозит в каждой ремарке автора. Поэтому подчас писатель смешно рассказывает нам печальную историю. Но, не смотря на это, его творчество наполнено здоровым, задиристым и захватывающим оптимизмом, который не может не заражать читателя. Потому творчество Шукшина популярно и актуально.

В творчестве этого писателя так причудливо переплелась жизнь самого художника и создания его фантазии, что и не разобравшись, кто взывает к человечности – писатель Шукшин или его герой Ванька Тепляшин. И дело тут не только в фактических совпадениях рассказов «Ванька Тепляшин» и «Кляуза». Когда материал взят из живой жизни, такие совпадения не редкость.

Дело в том, что за эпизодом из жизни героя и почти до мелочей совпадающим случаем из биографии самого Шукшина стоит одна личность, для которой правда жизни – главный критерий искусства.

Своеобразие творчества Шукшина, его поразительный художественный мир основаны, прежде всего, на неповторимой личности самого художника, выросшего на народной почве и сумевшего выразить целое направление жизни народа.

Василий Шукшин начинал с рассказов о земляках, как говорится, бесхитростных и безыскусных. Но, обратившись к близкому и знакомому, он нашёл там неизвестное. И его желание рассказать о людях, которые близки, вылилось в рассказ обо всем народе. Это интересное исследование вошло в сборник «Сельские жители». Он стал началом не только творческого пути, но и большой темы – любви к деревне.

Для писателя деревня – это не столько географическое понятие, сколько социальное и нравственное. И потому писатель утверждал, что нет проблем «деревенских», а есть общечеловеческие.

Рассказ «Срезал». Главный его герой – Глеб Капустин. На первый взгляд, он прост и ясен. В свободное время герой развлекался тем, что «осаживал», «срезал» деревенских выходцев, которые вырвались в город и там чего-то добились.

Капустин – белобрысый мужик лет сорока, «начитанный и ехидный». Деревенские мужики специально водят его по гостям, чтобы получить удовольствие от того, что он «осаживает» очередного, якобы умного, гостя. Капустин сам объяснял свою особенность: «Не задирайся выше ватерлинии... а то слишком много на себя берут...»

«Срезал» он и очередного знатного гостя, некоего кандидата наук Журавлева. Вот как начинается их разговор. В качестве разминки Глеб бросает кандидату вопрос о первичности духа и материи. Журавлев поднимает перчатку:

- Как всегда, – сказал он с улыбкой – Материя первична... – А дух?
- А дух – потом. А что?
- Это входит в минимум? – Глеб тоже улыбался.

Далее следуют вопросы один диковиннее другого. Глеб понимает, что Журавлёв не отступит, потому что ему нельзя ударить в грязь лицом. Но кандидат никак не возьмёт в толк, чего это Глеб будто «с цепи сорвался». В итоге Капустину не удалось загнать гостя в тупик, но выглядел он победителем

Итак, «победа» на стороне Глеба, мужики довольны. Но в чем же его победа? А в том, что борьба умов была на равных, хотя кандидат просто посчитал Капустина дураком, с которым не нужно связываться.

А мораль этого рассказа можно выразить словами самого Капустина: «Можно сотни раз писать во всех статьях «народ», но знаний от этого не прибавится. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собраннее. Подготовленней, что ли. А то легко можно в дурачках очутиться».

Вот такова она, шукшинская деревня. Смекалистая и задиристая, но, в то же время, серьёзная и вдумчивая. И эту особенность деревенских жителей смог подчеркнуть и возвысить русский писатель Василий Шукшин.

В. Шукшин выразил народное представление о труде, который осуществляется ради жизни, но не ради богатства. Никогда не уважались народом люди, погнавшиеся за рублем. А потому больно старику

Байкалову, герою рассказа Шукшина «Игнаха приехал», что сын его, Игнатий, растрчивает свою богатырскую силу в городе на пустое увеселение публики. Не может русский крестьянин уважать такой труд. Горько отцу, что сын привязан теперь к материальным благам – квартире, деньгам... Не радуют стариков богатые подарки сына, бросившего деревню.

Любовь к родной земле, к ее людям, верность им до конца – вот что главное для Шукшина и его героев. Всю свою жизнь писатель рвался на родину, в родной дом, на Алтай. Родная деревня, сам уклад жизни в ней, простая и теплая атмосфера родительского дома, атмосфера любви, понимания, уважения, строй и лад во всем – вот о чем вспоминал он в своих рассказах.

С образом родной земли связан у Шукшина и образ женщины. Это, прежде всего, мать. Писатель не был склонен к преувеличению или преуменьшению национальных достоинств русского человека. Шукшин писал лишь о том, что видел и к чему привык с детских лет. Писатель говорил, что вряд ли кто вынесет столько, сколько выносит русская женщина.

Автор в своих рассказах описывает судьбы героев, их жизни. Так, в рассказе про мужика Алёшу Бесконвойного («Алёша Бесконвойный»), который, вопреки всему, каждую субботу топит баню, фактически нет событий. Он весь – описание, раскрытие будничных обстоятельств. Но сколько в этом произведении рассказано и про время, и про жизнь, и про неистребимое упорство крестьянина, и про его душевную щедрость, доброту.

Рассказ «Осенью» – драма загубленной жизни трех людей. В строках этого рассказа много пронзительной и щемящей боли о несостоявшейся любви, осознание которой происходит уже за гробом любимой женщины, когда уже ничего не исправить и не изменить. Теперь все прошло, времена стали другие, а любовь осталась.

Человек в деревне, на земле, за привычной работой, в привычном быту, отягченный заботами и лишениями – это образный арсенал рассказов Шукшина. Постоянно чувство симпатии автора к этим тихим и незаметным труженикам, хотя среди них попадаются и не совсем кроткие люди, и не совсем добрые характеры.

С появлением первых рассказов Шукшина в обиход вошло понятие «шукшинский герой». В пояснении говорили о «человеке в кирзовых сапогах», то есть жителе сельской глубинки, а также о «чудиках» с их разными странностями, описываемыми автором. Русский человек в рассказах писателя противоречив и непредсказуем. Это можно увидеть в рассказах «Дядя Ермолай» и «Стёпка».

В рассказе «Стёпка» молодой парень, которому осталось сидеть три месяца, сбежал и, не скрываясь, пришел домой в деревню. Знал, что непременно поймут, что будет досиживать уже не три месяца, а годы, но все равно сбежал. Потому что соскучился по дому. «Я теперь подкрепился.

Теперь можно сидеть, – говорил Степка арестовавшему его милиционеру. – А то меня сны замучили – каждую ночь деревня снится... Хорошо у нас весной, верно?»

Следует обратить внимание на то, что отца Стёпки зовут Ермолай. У Шукшина переходят из рассказа в рассказ и имена, и фамилии – Байкаловы, Князевы. Это неслучайно. У Шукшина рассказы, повести, киносценарии, фильмы складываются в роман, в цельную панораму русской жизни, на которой изображены и сельские, и городские персонажи, причем здесь можно найти не только разные человеческие судьбы, но и разные времена.

Чем больше вчитываешься в рассказы Шукшина, тем острее ощущаешь, что их источник – раненое сердце писателя, его беспокойная совесть. Та самая беспокойная совесть, которая стала побудительным началом в творчестве многих предшественников и современников Шукшина: Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Успенского, Твардовского, Солженицына и т.д. И русский народ всегда привлекал писателя именно своей «большой совестью».

Писал ли Шукшин жестоких и мрачных собственников Любавиных, вольнолюбивого мятежника Степана Разина, стариков и старух, рассказывал ли о разломе сеней, о неизбежном уходе человека и прощании его со всеми земными, ставил ли фильмы о Пашке Когольникове, Иване Расторгуеве, братьях Громовых, Егоре Прокудине, он изображал своих героев на фоне конкретных и обобщённых образов – реки, дороги, бесконечного пространства пашни, родного дома, безвестных могил. Шукшин понимает этот центральный образ всеобъемлющим содержанием, решая кардинальную проблему: что есть человек? В чём суть его бытия на Земле?

Исследование русского национального характера, складывавшегося на протяжении столетий и изменений в нем, связанных с бурными переменами XX века, составляет сильную сторону творчества Шукшина.

Земное притяжение и влечение к земле – сильнейшее чувство земледельца. Родившееся вместе с человеком образное представление о величии и мощи земли, источнике жизни, хранители времени и ушедших с ним поколений в искусстве. Земля – поэтически многозначительный образ в искусстве Шукшина: дом родной, пашня, степь, Родина, мать-сыра земля... Народно-образные ассоциации и восприятия создают цельную систему понятий национальных, исторических и философских: о бесконечности жизни и уходящей в прошлое цели поколений, о Родине, о духовных связях. Всеобъемлющий образ земли – Родины становятся центром тяготения всего содержания творчества Шукшина: основных коллизий, художественных концепций, нравственно-эстетических идеалов и поэтики. Обогащение и обновление, даже усложнение исконных понятий о земле, доме в творчестве Шукшина вполне закономерно. Его мировосприятие, жизненный опыт, обостренное чувство родины,

художественная проникновенность, рожденные в новую эпоху жизни народа, обусловили такую своеобразную прозу.

Рассказ В. М. Шукшина «Чудик»: «нравственность – есть правда». Талант Василия Макаровича Шукшина – выдающийся, сильно выделяющийся среди других талантов той эпохи. Он ищет своих героев среди простого народа. Его привлекают необычные судьбы, характеры неординарных людей, порою противоречивых в своих поступках. Такие образы всегда сложны для понимания, но, вместе с тем, близки каждому русскому человеку.

Творчество писателя, кинорежиссера и актёра В. М. Шукшина привлекает внимание остротой постановки извечной проблемы о смысле жизни, о непреходящих духовных ценностях человека – его нравственных идеалах, чести, долге, совести. В его произведениях одно из ведущих мест занимают судьбы людей необычных, со сложными характерами, так называемых «чудиков», стремящихся постичь движения собственной души, смысл жизни. Таков главный герой рассказа «Чудик». Автор настойчиво подчёркивает его чудаковатость, которая отличает героя от других, «правильных» людей. Этот приём помогает проявить лучшие его человеческие качества: правдолюбие, совесть, доброту.

Весь этот, довольно небольшой, по сути, рассказ – описание отпускной поездки Чудика к своему брату на Урал. Для героя это становится большим, так долго ожидаемым событием – как-никак с братом не виделись целых 12 лет. Первое происшествие случается ещё по пути на Урал – в магазине в районном городе, где Чудик покупает гостинцы племянникам. И тут происходит эпизод, в котором раскрываются прекрасные свойства его души: честность, скромность, застенчивость.

Чудик глянул, «...а у прилавка, где очередь, лежит в ногах у людей пятидесятирублёвая «бумажка». Создаётся проблемная для героя ситуация: тайком присвоить «бумажку» или объявить всем о находке и отдать её владельцу, ведь она, «этакая зелёная дурочка лежит себе, никто её не видит». Употребляя по отношению, к неодушевлённому предмету слово «дурочка», Шукшин передаёт нюансы душевного состояния героя: радость от находки и от сознания того, что никто, кроме него, не видит «бумажку». При этом главный вопрос – как поступит Чудик – остаётся пока открытым. Чудик объявляет всем о своей находке. Хозяина потерянной пятидесятирублевки не оказалось, и ее решили положить на видное место на прилавке. Герой выходит из магазина в приятнейшем расположении духа. Он доволен собой, тем, как это у него легко, весело получилось. Но тут обнаруживается, что найденные деньги принадлежали... ему самому: «Моя была бумажка-то! – громко сказал Чудик.

– Да почему же я такой есть-то?» – вслух горько рассуждал Чудик. Совесть, стеснительность героя не позволяют ему протянуть руку за проклятой бумажкой, хотя он понимает, что будет долго казнить себя за рассеянность, что дома ему предстоит объяснение с женой.

Именно такой характер Шукшин рисует в рассказе «Чудик». Чудиком называет главного героя жена. Он – типичный деревенский житель. Именно так явно заметная другим чужаковатость и становится его основной проблемой и бедой: «Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось. Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории – мелкие, впрочем, но досадные».

Природная честность, зачастую присущая всем сельским жителям, толкает Чудика на то, чтобы вновь неудачно пошутить (он совсем не умел острить, но ему ужасно хотелось). Герой обратил тем на себя внимание всех и оказаться непонятым – очередь молчала...

И вот уже Чудик едет в поезде. В тамбуре люди курят, рассказывают всякие интересные истории. Герой, в силу своей природной общительности, доброты, деревенской простоты, тоже решает поделиться любопытным случаем, произошедшим в их селе, да собеседник не обращает на него внимания. Этот интеллигентный человек в очках лишь спросил, не сам ли Чудик все это выдумал, и отвернулся, видно, посчитав попутчика невоспитанным.

Вот Чудик уже в самолёте. Он немного побаивается, так как не совсем доверяет этому чуду техники. Пытается заговорить с новым соседом, да тому более интересна газета. Скоро приземление, стюардесса просит пристегнуть ремни. Хотя сосед и отнесся к Чудiku с недоброжелательностью, тот все же, осторожно тронув его, говорит, что стоило бы пристегнуться. Не послушался самоуверенный «читатель с газетой», упал... И поблагодарить бы он должен заботливого Чудика за заботу о незнакомом человеке, но вместо этого накричал на него за то, что тот, помогая искать его вставную челюсть, потрогал ее руками (чем же ещё?). Другой бы на месте героя обиделся – такая благодарность за заботу. А Чудик приглашает соседа к брату домой, чтобы прокипятить, продезинфицировать челюсть: «Читатель удивленно посмотрел на Чудика и перестал кричать».

В аэропорту Чудик пишет телеграмму жене: «Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Васятка». Телеграфистка переправляет текст на короткий «Долетели. Василий». И вновь Чудик не понимает, почему он не должен писать любимой жене подобного в телеграммах.

Знал Чудик, что есть у него брат, что есть племянники, а вот о том, что есть ещё и сноха, и подумать не мог. Не мог также он и подумать, что невлюбит она его с первого же дня знакомства. Но герой не обижается. А, желая сделать доброе дело, да такое, чтобы понравилось негостеприимной родственнице, на следующий день расписывает детскую коляску. А потом, довольный собою, идет покупать подарок племяннику.

За это сноха, которой не пришлось по душе художества родственника, и выгоняет его из дома. Ни ему самому, ни даже его брату Дмитрию непонятно, за что так зла Софья Ивановна на простых людей. Оба приходят к выводу, что она «помешалась на своих ответственных».

Похоже, это удел всех городских людей. Должность, положение в обществе – вот мерил человека человеческого достоинства, а душевные качества – на последнем месте. И далее: «Домой Чудик приехал, когда шел парной дождик. Чудик вышел из автобуса, снял новые ботинки, побежал по теплой мокрой земле – в одной руке чемодан, в другой ботинки. Подпрыгивал и пел громко: Тополя-а а, тополя а...».

Главному герою странна и непонятна та реакция, которую он вызывает почти у всех людей, встречающихся на его жизненном пути. Он ведёт себя естественно, так, как он думает, надо вести себя. Но люди не привыкли к такой открытости и искренности, поэтому смотрят на него как на самого настоящего чудика.

Интересно, что в прозвище героя выявляется не только его «чуждость», но и желание чуда. Поэтому в тексте заостряется характеристика действительности как тусклой, злой обыденности: «... сноха... спросила зло...», «... опять спросила Софья Ивановна совсем зло, нервно...», «не понимаю, зачем они стали злые?».

Чистая, простодушная, творческая натура «сельского жителя» противопоставляется злой действительности, «досадным происшествиям», от которых горько, больно, страшно... За живое Чудика задевают сомнения в том, что «в деревне-то люди лучше, незанозистее, а один воздух чего стоит! До того свежий да запашистый, травами разными пахнет, цветами разными....» Земля там теплая и свобода есть, от которой даже тихий голос героя звучит громко.

Прозвище героя неслучайно, оно определяет его суть. Имя и возраст Чудика называются напоследок как незначительная характеристика: «Звали его – Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду». Он работает киномехаником в селе, что обожает сыщиков и собак, что в детстве мечтал быть шпионом. Да и не так это важно... Важно то, что поступает этот герой так, как подсказывает ему сердце, ибо именно такое решение единственно правильное и искреннее.

В герое Шукшина выражено своеобразие народных представлений о личности. Именно эта личность является олицетворением всего русского, доброго. Это личность, несущая в себе искру добра и радости жизни.

Показательно, что автор и в собственном повествовании, и в речи Чудика называет пятидесятирублёвку не иначе как бумажка, тем самым подчёркивая пренебрежительное к ней отношение. В этом, на первый взгляд незначительном, эпизоде проявляется взгляд Шукшина на одну из важнейших проблем духовной жизни человека – мещанское накопительство.

Однако своего героя автор отнюдь не идеализирует. Идеализация противоречит самой сути творчества Шукшина, для которого высшей мерой художественности было стремление говорить обо всем просто и прямо. Чудик – человек рассеянный (потеря денег), может показаться невоспитанным (назойливое приставание с разговорами к незнакомым людям), достиг не самых больших высот грамотности и т. д. Но все

перечисленные недостатки героя представляются незначительными по сравнению с его «светлой душой» (один из своих рассказов В. М. Шукшин так и назвал «светлые души»). А то, что побуждают его совершать странные поступки мотивы положительные, бескорыстные, делает простительной даже чудаковатость, мнимую или подлинную.

Характерным для творчества писателя является раскрытие лучших моральных качеств персонажей в моменты тяжёлых испытаний, выпадающих на их долю. Автор ставит своего героя, человека доброго и совестливого, в условия, требующие всех душевных запасов добра и стойкости, чтобы не сломаться, не разувериться, видя, что ультрасовременная нахрапистая дрянь якобы и есть лицо нашего времени, а совесть и порядочность будто бы безнадежно устарели.

Несмотря на свою «простоту», Чудик размышляет над проблемами, волнующими человечество во все времена: в чем смысл жизни? что есть добро и зло? кто в этой жизни «прав, кто умнее?» И всеми поступками доказывает, что прав он, а не те, кто считает его чудаком, «чудиком».

Произведения Василия Шукшина и их герои правдивы как в социально-бытовом плане, так и в художественном. «Нравственность – есть правда», – так определил свою главную заповедь сам Василий Шукшин. Заповедь эта ни разу не была нарушена в его творчестве, он не шел ни на какие компромиссы с собственной совестью и говорил людям правду, какой бы горькой и трудной она ни была.

Первой попыткой осмысления В. Шукшиным судеб русского крестьянства на исторических изломах, стал роман «Любавины». В нем речь шла о начале 20-х годов нашего столетия. Но главным героем, главным воплощением, сосредоточием русского национального характера для Шукшина являлся Степан Разин. Именно ему, его восстанию, посвящен второй и последний роман Шукшина «Я пришел дать вам волю». Когда впервые заинтересовался Шукшин личностью Разина, сказать трудно. Но уже в сборнике «Сельские жители» начинается разговор о нем. Был момент, когда писатель понял, что Степан Разин какими-то гранями своего характера абсолютно современен, что он – сосредоточие национальных особенностей русского народа. И это драгоценное для себя открытие Шукшин хотел донести до читателя. Сегодняшний человек остро ощущает, как «сократилась дистанция между современностью и историей». Писатели, обращаясь к событиям прошлого, изучают их с позиции людей XX столетия, ищут и находят те нравственные и духовные ценности, которые необходимы в наше время. Проходит несколько лет после окончания работы над романом «Любавины», и Шукшин на новом художественном уровне пытается исследовать процессы, происходящие в русском крестьянстве. Поставить фильм о Степане Разине было его мечтой. К ней он возвращался постоянно. Если принять во внимание природу шукшинского дарования, вдохновлявшегося и питавшегося живой жизнью, учесть, что он сам собирался играть роль Степана Разина, то от фильма можно было бы ожидать нового глубокого проникновения в

русский национальный характер. Одна из лучших книг Шукшина так и называется – «Характеры» – и само это название подчеркивает пристрастие писателя к тому, что складывалось в определенных исторических условиях.

В рассказах, написанных в последние годы, все чаще звучит страстный, искренний авторский голос, обращенный прямо к читателю. Шукшин заговорил о самом главном, наиболее болезненном, обнажая свою художническую позицию. Он словно почувствовал, что его герои не все могут высказать, а сказать обязательно надо. Все больше появляется «внезапных», «навыдуманных» рассказов от самого себя Василия Макаровича Шукшина. Такое открытое движение к «неслыханной простоте», своеобразной обнаженности – в традициях русской литературы. Тут собственно уже не искусство, выход за его пределы, когда душа кричит о своей боли. Теперь рассказы – сплошное авторское слово. Интервью – обнаженное откровение. И везде вопросы, вопросы, вопросы. Самые главные о смысле жизни.

Искусство должно учить добру. Шукшин в способности чистого человеческого сердца к добру видел самое дорогое богатство. «Если мы чем-нибудь сильны и по-настоящему умны, так это в добром поступке», – говорил он.

С этим жил, в это верил Василий Макарович Шукшин.

В. Шукшин скоропостижно скончался на съемках фильма **«Они сражались за Родину»** в 1974 г. Немалый и уникальный творческий опыт. В 14 лет ушёл из деревни, чтобы не умереть от голода. В 34 года уже известный актёр, режиссёр и писатель. Фильм **«Калина красная»** – буквально списана с жизни самого Шукшина. В 1944 – 1949 годах юноша Шукшин скитался по России, был такелажником, строителем и «кое-что ещё я делал». Когда он спал на вокзале, его увидел «пахан» большой шайки. Его приобщили к воровскому ремеслу на местном вещём рынке. Это и показано в фильме «Калина красная». Он хотел «завязать», и благо подошёл призывной возраст, пошёл в военкомат, служил на Тихоокеанском флоте. Вернулся. Поступил во ВГИК. Был и режиссёром, и актёром, и сценаристом. Литературное творчество началось с рассказов, составивших его первый сборник. Именно в рассказах с наибольшей полнотой и глубиной раскрывается талант Шукшина. У него имеются ряд повестей и романов.

«Тёплый» юмор в рассказах В. Шукшина. В рассказах Шукшина читатель находит созвучие многим своим мыслям. В рассказах описываются повседневные события. Такие истории могли произойти практически с каждым. Однако именно в этой обыденности и таится глубочайший смысл. В. Шукшин умеет мастерски замечать отдельные детали, которые оказываются для человека очень и очень важными. Также автор беззлобно посмеивается над своими героями, делая их подчас смешными и нелепыми. Но его юмор тёплый и человечный. Он не

осуждает и не презирает своих героев, наоборот, он искренне любит их и всячески беспокоится о них.

На простых примерах Шукшин показывает весь трагизм и горечь человеческой жизни. Например, короткий *рассказ* «*Раскас*» поначалу заставляет читателя улыбнуться над незадачливым Иваном Петиним. Но потом становится до боли жалко простого мужика-шофера, от которого ушла молодая красивая жена. Иван Петин не может справиться со своим горем. Он решает написать рассказ обо всем, что случилось, и отправить его в газету. Этот поступок свидетельствует о том, что случившееся больно ранило Ивана, заставило его страдать. Он одинок и нелюдим. Он может показаться комичным, но читатель понимает, что в этой комичности кроется изрядная доля трагедии.

История, которую пытается на бумаге пересказать Иван Петин, кажется нелепой и смешной. Шофер не знаком с правописанием, не знает элементарных правил орфографии. Поэтому в каждом слове он делает ошибки. Он пытается высказать свою боль, а получаются при этом нелепые и смешные фразы. Редактор, который начинает читать «*раскас*» Ивана Петина, смеется. Ему трудно понять, что перед ним стоит расстроенный и несчастный человек.

Действительно, Шукшин смотрит на своих героев с изрядной долей иронии. Но он не иронизирует над их чувствами и мыслями. Каждый человек может показаться другим смешным, но это совсем не повод давать ему уничижительную оценку. Каждый человек способен на проявление человеческих чувств – любви, ревности, надежды на счастье.

Иногда на страницах произведений Шукшина сама надежда на счастье предстает чем-то комичным и даже несколько странным. Например, в *рассказе* «*Бессовестные*» овдовевший старик Глухов тяготится одинокой жизнью и хочет пригласить к себе в дом старуху Отавину. Он рисует в своих мечтах картины тихого домашнего уюта, когда рядом присутствует хоть одна живая душа. В сущности, в мечтах старика нет ничего плохого и предосудительного. Человек не должен жить один. Иначе он превращается в самое несчастное существо на свете.

Возможно, затея старика и исполнилась бы. Но на беду свою, решил он действовать не сам, а попросить о помощи старуху Малышеву. Когда-то давным-давно он был в нее влюблен. С тех пор утекло много воды, и остались они хорошими друзьями. Старуха Малышева выставила затею старика в таком свете, что и Глухов, и Отавина даже вспомнить уже об этой затее не могли без содрогания.

На первый взгляд, ситуация может показаться смешной. Действительно, Шукшин с теплой улыбкой рассказывает о намерении старика жениться. Но при этом в рассказе ясно чувствуется трагический момент. Два пожилых человека, которые много прожили и испытали, вполне достойны на старости лет обрести сердечное тепло и домашний уют. Но безжалостное осуждение со стороны лишает их всякой уверенности в себе. Трагизм ситуации в том, что люди перестали

прислушиваться к себе, обращая внимание на злое и недоброжелательное окружение. В рассказе в роли этого окружения выступает старуха Малышева. Она считает своим долгом обидеть других, лишая их всякой надежды на спокойствие и счастье. Главный герой *рассказа «Психопат»* Сергей Иванович Кудряшов вызывает улыбку. Он так принципиален и непримирим, что это кажется окружающим забавным. При столкновении с медицинской сестрой его возмущение выливается в гневную речь. Он возмущен неумением медсестры делать уколы. И пытается высказать свои мысли по этому поводу. Он немного смешон, но вместе с тем в его словах есть доля правды: «Я не ругаюсь с вами, я правда хочу понять: неужели так можно жить? Ведь не знает человек ни дела своего, ни... даже знать-то не хочет, не любит, и сидит – хмурится важно».

Сергея Ивановича возмущает равнодушие к нему со стороны врача и медсестры. Может быть, он высказывает свои претензии излишне эмоционально и комично. Но он хочет донести до окружающих свои мысли. Сам он работает библиотекарем и очень увлечен своей работой. Он ищет и выкупает у населения старые книги и журналы. Он уверен, что каждый человек должен делать свое дело достаточно хорошо. В ином случае нет смысла браться за дело вообще. Не случайно в финале рассказа доктор все-таки проявляет интерес к личности самого Сергея Ивановича. Это вызывает надежду на то, что «психопат» всё же будет услышан и понят окружающими.

В произведениях Шукшина герои кажутся живыми и реальными. Читатель проникается ощущением, что был лично знаком с кем-то из них. Автор очень убедительно рисует человеческие характеры. Каждый из героев рассказов Шукшина живет своей, совершенно особой жизнью. Очень часто человек оказывается абсолютно одинок. И не с кем ему поделиться своей бедой. Но иногда человек все-таки находит для себя какую-то отдушину. И читатель, узнавая про это, радуется такому неожиданному выходу. Например, в рассказе «Микроскоп» главный герой пытается избавиться от своего духовного одиночества посредством дорогой и нелепой покупки. Он смешон и забавен, но наблюдая за его действиями, читатель убеждается, что герой поступает верно.

В сущности, совершенно неважно, каким способом найдет человек себе радость. Будет ли это покупка изящных сапожек для жены или приобретение ненужного микроскопа. И пусть со стороны это кажется смешным и странным. На самом деле под влиянием таких ситуаций человек лучше понимает себя.

Во многих своих произведениях Шукшин, с тёплой усмешкой наблюдающий за героями, хочет рассказать об их поисках прекрасного, возвышенного. Это своего рода поиски смысла жизни. В самом деле, не только же прозябать человеку, нужно позаботиться и о стремлении к высокому, прекрасному. Не сразу удастся найти ту цель, к которой так стремишься. Но когда это происходит, меняется к лучшему вся жизнь.

Правда жизни в романе В.Шукшина «Калина красная». Каждый, кто писал и говорил о творчестве Василия Шукшина, не мог без удивления и какого-то чувства растерянности не сказать о его почти невероятной разносторонности. Шукшин-кинематографист органически проникает в Шукшина-писателя, его проза зрима, его фильм литературен в лучшем смысле слова, его нельзя воспринимать «по разделам», и вот, читая его книги, мы видим автора на экране, а глядя на экран, вспоминаем его прозу. Это слияние самых разных качеств и дарований не только в целом, но и в очень определённое, вполне законченное ещё и ещё радует и удивляет нас сегодня, будет радовать и удивлять всегда.

Шукшин принадлежал русскому искусству в той его традиции, в силу которой художник не то чтобы унижал себя, но не замечал себя самого перед лицом проблемы, которую он поднимал в своем произведении, перед лицом того предмета, который становился для него предметом искусства.

Шукшину была не только не свойственна, но и противопоказана всякая демонстрация себя, всякое указание на себя, хотя кому-кому, а ему было что продемонстрировать. Именно благодаря этой застенчивости по отношению к себе он и стал незабываемым для других.

Последние годы жизни Шукшина были таким периодом, когда все, что его окружало, – все люди и факты – становились для него предметом искусства, касалось ли это ссоры с вахтером в больнице или изучения биографии и деяний Степана Разина.

Одно можно сказать – жить среди людей, происшествий, впечатлений, каждое из которых требует своего, причем законного места в искусстве, каждое, расталкивая все другое, рвется через тебя на бумагу, на сцену, на экран, настоятельно требуя и ропща, – это очень трудно.

Тут мы вспоминает киноповесть В. Шукшина «Калина красная», написанную в 1973 году. Главным героем является Егор Прокудин. Егор непоследователен: то умиленно-лиричен и обнимает одну за другой березки, то груб, то он ершист и забулдыга, любитель попок, то он добряк, то бандит. И вот уже иных критиков очень смутила эта непоследовательность, и они приняли ее за отсутствие характера и «правды жизни».

Критика не сразу заметила, что такой образ жизни до сих пор не удавалось, пожалуй, создать никому – ни одному писателю, ни одному режиссеру, ни одному актеру, а Шукшину потому это и удалось, что он – Шукшин, пронзительно видевший вокруг себя людей, их судьбы, их жизненные переживания, по тому что он и писатель, и режиссер, и актер в одном лице.

Непоследовательность Прокудина вовсе не так уж проста, стихийна и ничем не обусловлена, она отнюдь не пустое место и не отсутствие характера. Прокудин ведь последовательно непоследователен, а это уж нечто другое. Это уже логика. Его логика – не наша логика, она не может, наверное, и не должна быть нами принята и разделена, но это вовсе не

значит, что её нет, что она не в состоянии перед нами открыться и быть нами понята.

Не быстро и не тихо, а ровным шагом Егор двигается по только что вспаханной им пашне навстречу своей смерти. Идёт, зная, к чему идёт. Идёт, сначала отправив прочь своего подручного на пахоте, чтобы не был свидетелем того, что сейчас неминуемо произойдёт, чтобы человеку, к судьбе Прокудина никак не причастному, не грозила какая-то опасность, какие-то неприятности свидетеля.

Звучно и продолжительно раздаются удары кирзовых сапог Прокудина по деревянным мосткам, когда он выходит из тюрьмы на волю, но вот он почти неслышно, но в таком же ритме шагает по пашне с воли в свою смерть, и круг замыкается, и нам все становится ясным. Но тут-то мы и понимаем, что этот человек только так и должен был поступить – об этом заговорила вся предыдущая его непоследовательность.

Прокудин ни жалости, ни любви, ни покровительства, ни помощи – ничего он от нас не принял бы, а вот наше понимание ему необходимо. Необходимо по-своему – он ведь все время этому пониманию сопротивляется, недаром он и был столь непоследователен и выкидывал колена, но все это потому, что наше понимание было ему необходимо.

И тут же невольно начинаешь думать, что Прокудин даёт нам понимание не только самого себя, но и своего художника – Василия Шукшина.

Время идёт. Родившиеся в год смерти Шукшина становятся сегодня его читателями. Для них он невольно – имя классического ряда. Но годы, что миновали после его смерти, ничуть не потеряли своего искомого смысла слова, которые он писал с большой буквы. Народ, правда, живая жизнь.

Главное в рассказах Шукшина – умение видеть действительность в многообразии характеров. В каждом рассказе – непохожий друг на друга самобытный мир человеческой личности. Поэтому у него много «странных людей», «чудиков», «бесконвойных». Хотя это и названия рассказов, но в них скрыт самобытный характер человека. Писатель как бы утверждал право каждого на непохожесть. Шукшин обращается к людям, составлявшим русский народ. За 20 с лишним лет художественных наблюдений Шукшина в России мало что изменилось. Человек меняется, но ненамного. Писатель и показал, что мир не одинаков: насколько неоднороден, неоднозначен народный характер, неодинаковы способности людей.

Долгое время критика была несправедлива к Шукшину, оценивала его как «крестьянина с городским образом жизни». В творчестве Шукшина, с одной стороны, вчерашняя деревня, переселившаяся в города, с другой, это город, который распространился по стране, проник в деревню и преобразовал её. Когда В. Распутин и В. Белов искали корней, Шукшин с таким же и даже большим талантом показал, что «почвы» уже нет, что деревня находится в потоке современности, во взаимосвязи с

действительностью. Шукшин, если и не одобряет действия своих героев, но сочувствует им. Писатель объективно оценивает реальность. Воспроизводя мышление и образ чувств своих персонажей, Шукшин говорит их языком.

Шукшин был далек от восхищения, молитвенного отношения к народу, к которому так относились многие писатели. Шукшин показывает в народе не только хорошее. Рассказ «Обида»: Сашку приняли за алкоголика, буянившего в квартире. У него «встал на дыбы инстинкт», и он берёт молоток убивать обидчика. В этом рассказе всё обошлось, жена по дороге его задержала, но психологическая картина многое объясняет в русской жизни. Какие неуправляемые, угрожающие потенции несет в себе «естественная» натура. Особенно тревожит душевная неразвитость, автоматизм существования, неспособность осознать себя. Самый пронзительный рассказ «Сураз» (сибирский диалект «несуразный»). Добродушие и непонятные самому себе дикие поступки: украл ящик водки, выпил всю водку, отстреливался от милиции, получил 5 лет. Не мог преодолеть влечение к учительнице, был бит её мужем – учителем физкультуры, берет ружьё, идет его убивать, женщина валяется у него в ногах, просит не убивать, не в силах вынести безобразие своей жизни, герой стреляет в себя. До самого последнего времени было принято восхищаться русским народом. «Россия – щедрая душа». Но душа русского человека внутренне неодинакова, ей присущи противоречивые качества. В XX веке они особенно остро обнажились. Шукшин определил душевную глухонемоту, противоречивость, незавершённость народной природы. Герцен писал: «Мы не врачи, мы боль». Эта боль во времена Шукшина переросла в тяжёлую болезнь. Шукшин предостерегал о ней четверть века назад. Нонна Мордюкова рассказывала: «Незадолго перед смертью Вася (они были друзья) говорил мне: «В моей жизни было 3 раунда. Первый я проиграл. Второй свёл вничью. Сейчас идёт третий. Я должен выиграть».

В. М. Шукшин прожил недолгую жизнь. Но его книги, фильмы, сама незаурядная личность художника остались в памяти людей. Большинство рассказов Шукшина неожиданны по сюжету, изображают оригинальные характеры, острые жизненные положения. Для этого писателя важно было, прежде всего, показать красоту душ сельских жителей, гармонию общественных отношений, сформированных миром, условиями жизни на земле. Хотя В. Шукшин умер в расцвете сил, он сделал достаточно много, чтобы считаться художником первой величины.

Вопросы и задания:

9. Значение оттепели в общественно-политической, культурной и литературной жизни страны.

10. Подтвердите отражение духовного подъёма в литературе.

11. В чём причины смены энергии общественного подъёма энергией протеста?

12. Значение журнала «Новый мир» под редакцией А. Т. Твардовского.

13. Многообразие и новизна художественных решений.
14. «Привычное дело – жизнь» или концепция «Лада» В. Белова.
15. «Бесконвойный» В. Шукшин: возрождение смеховой культуры.
16. Остров Матёра В. Распутина – уходящее с чертами будущего.

Лекция № 13
ВИКТОР ПЕТРОВИЧ АСТАФЬЕВ
(1. V.1924 – 29.XI.2001)

План:

2. Поэтика психологических характеристик в повести «Пастух и пастушка».
3. Роман «Печальный детектив».
4. Повесть «Царь-рыба».
5. Рассказ «Людочка».

Поэтика психологических характеристик в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка». Психологическая глубина творимой автором картины мира задана уже в центральной, помещённой в первой части повести трагедийной сцене, запечатлевшей, как за баней, «возле картофельной ямы», «лежали убитые старик и старуха». В россыпи предметно-бытовых подробностей (их бедные одежды, «в сумке лепехи из мерзлых картошек») проступает сложное сочетание проявлений душевного потрясения ужасами войны, навсегда отпечатавшегося в их «горестных потухших лицах», и отчаянного, пребывающего на грани осознанного и инстинктивного начал стремления даже в этих условиях сберечь устойчивые нравственные ориентиры мирного бытия, предстать перед судом вечности, «прикрывая друг друга», «обнявшись в этот смертный час». Антиномия надорванности войной и попытки опереться на непреходящие ценности личностного существования разными художественными путями будет постигаться автором и при лепке характеров основных героев. От этой пасторальной и одновременно трагедийной картины протягиваются психологические параллели к истории любви Бориса и Люси, к косвенному изображению родительской семьи главного героя, образному миру его детских воспоминаний. В данной же сцене психологически парадоксален эпизод, когда «пожилой долговязый боец» Ланцов читает над могилой стариков заупокойную священническую молитву, что спустя некоторое время будет мотивировано фактами предыстории этого персонажа, исподволь приоткрывающими духовные корни его невысказанной, скрывающейся за склонностью к пространным философствованиям драмы: «В детстве на клиросе пел, потом под давлением общественности к атеистически настроенному пролетариату присоединился...».

Одним из центральных выступает в повести образ молодого, внутренне чуждого военной реальности лейтенанта Бориса Костяева. Начиная с экспозиционных характеристик Бориса, которыми открывается вторая часть произведения, рельефно выделяется лейтмотив его

«разбитого внимания», мучительной дробности колеблемого войной душевного мира: «Неустойчиво все во взводном, в голове покачивается и шумит ещё с ночи». Сквозной для всего повествования о Костяеве образ утратившего привычное место человеческого сердца входит в контекст экспрессивных психофизических характеристик, которые насыщены густой, сопрягающей явленное и сокровенное метафорикой и передают его реакцию на фронтовую явь: «Дергающееся возле самого горла сердце сжалось, постояло на мертвой точке и опало на свое место... Будто по ледяной катушке катятся по нему обрывки видений». При виде изрубленных немцев, когда Борис «оборонялся от жалости и жути», его лицо «с воспаленными глазами» выглядело «будто из чугуна отлитым».

С одной стороны, внутреннее отдаление от военной повседневности усиливает в герое воспоминания о мирной жизни, например, в эпизоде мытья в корыте, где через опосредованные ассоциации Борису припоминается, «как глянулось ему, когда дома перекладывали печь», и сердцевиной душевного бытия становится «этот кусочек из прошлого, в котором все было исполнено особого смысла и значения». Вместе с тем пребывание на войне стимулирует и личностный рост лейтенанта, его напряженную, взращенную многими боями и перенесенным ранением саморефлексию о прежней горячности и поспешности в обращении с подчиненными солдатами, когда он «застыдился себя... такого самонадеянного, такого разудалого и несуразного, дошел головой своей, что не солдаты за ним, он за солдатами». Проницательное постижение душевного мира героя вбирает в себя и изображение потаенного, «сновидческого» измерения его внутреннего бытия. Потрясение от зрелища расстрела старшиной Мохнаковым пленного немца, отчаянно умолявшего «выкупить» собственную жизнь за «сверкающие часики», не укладывается для Бориса в эмпирическую, освоенную разумом действительность и переходит в гротескно-фантастическую сферу дремотных мыслей, сновидений, где вновь и вновь катастрофически рушится мир с чистым небом, чистой водой и «прокручивается» эпизод с немцем; где самого себя терзаемый муками совести Костяев видит в образе враждебного ему человека, идущего по густой крови и ныряющего в неё.

Внутренние, подчас не до конца вербализованные искания персонажа вступают в синергию с авторскими обобщающими наблюдениями о войне, основанными не на отвлеченных схемах, но на калейдоскопе подсказанных фронтовой памятью эпизодов. Авторское, напрямую обращенное ко всякому бойцу слово подчиняется особой – задушевно-лиричной и жесткой одновременно – интонации, право на которую выстрадано окопным опытом. Раздумья о том, что «война ведь, война, брат, беспощадная», воплощаются в картинах того, как солдат покидает свой окоп, «распаяя самого себя матом, разом отринув от себя все земное»; как в своих молитвах он ощущает истончившуюся грань «между жизнью и смертью»; как умирает он («просто сожмется в нем сердце от одиночества,

и грустно утихнет разум») или же «счастливо» выживает, «удивляясь на самого себя».

Источником многих психологических наблюдений и обобщений становится в повести изображение перипетий любовных взаимоотношений Бориса и Люси. Через подчас возвышенно-романтическое, «пасторальное» восприятие главного героя пропущены наиболее значимые портретные лейтмотивы, передающие парадоксальные личностные черты Люси, родственные архетипическим свойствам страждущей и любящей женщины и матери: «Было в ее маленьком лице что-то как будто недорисованное... проступали отдельные лишь черты лика». Особенно выделяется сокровенная, «строго-сосредоточенная, всепонимающая» жизнь ее глаз, из которых «не исчезало выражение покорности и устоявшейся печали» и которые в сознании Бориса, с «пугливой настороженностью» взыскующего устойчивую гармонию посреди хаоса и насилия, ассоциируются со вселенской беспредельностью: «И этот чего-то прячущий взгляд, и звезды, робко протыкающие небесную мглу... Эта женщина с древними глазами, по которым искрят небесные или снежные звезды». Глубоким психологизмом насыщены астафьевские эпитеты, сопрягающие предметный и условно-метафорический образные ряды и воплощающие коренные бытийные антиномии, что особенно ощутимо в передаче попыток Бориса аналитически осмыслить, «отчего колотится всё в нем, и сознание всё ещё отлётчивое, скользкое, будто по ледяной катушке катятся по нему обрывки видений и опадают за остро отточенную, но неуловимую грань».

Лаконичными, но содержательно емкими штрихами прорисованы любовные переживания героев, неизбежно несущих в себе отсветы катастрофического состояния воюющего мира. Это и «материнская» ласка Люси, таящая «какое-то снисходительное над ним превосходство», и раздвоенность Бориса, переживающего вместе с первым упоением любовным восторгом («сердце зашло в радостном бое», «захлестнутый ответной нежностью») внутреннее потрясение «неведомыми доселе слабостью и виной», тем, как «все в нем ломалось: дыхание, тело, рассудок». В фокус психологического изображения выдвигаются резкие эмоциональные перепады в состоянии героя – от любовного блаженства, когда «душа делалась податливой, мягкой, плюшевой делалась душа», до просквоженных военными сценами ужаса и смерти детских воспоминаний о посещении театра, где под «сиреневую музыку» «танцевали двое – он и она...».

Душевная надломленность войной делает персонажей Астафьева уязвимыми перед лицом энтропии и в сфере интимных отношений, обрекая их на горечь драмы «невстречи». Даже в поэтичных воспоминаниях Бориса о том, «как пахнет утро в родном городишке», о «ладе», царившем в родительской семье, Люся «женским чутьем, особенно обострившимся в эту ночь, уловила, как он снова отдаляется от нее», начинает ощущать себя старше Бориса «на сто лет». И в восприятии

Костяева их отношения оказались во власти внеличностной стихии, велением которой «ровно бы уносило ее от него, эту грустную и покорную женщину, с такими близкими и в то же время такими далекими глазами». Сцена разлуки выведена автором в пластике «жестовой» детализации, посредством парадоксально заостренных психологических сравнений. Прошедшая нелегкий жизненный путь Люся неожиданно напомнила «школьницу, раскапризничавшуюся на выпускном вечере», а обожженный фронтом командир взвода Костяев «неуклюже, будто новобранец на первых учениях, повернулся кругом», мучаясь от тягостного расщепления рациональной и эмоциональной составляющих внутреннего бытия: «Мысли ровно бы затвердели в голове, остановились, но сердце и жизнь, пущенные в эту ночь на большую скорость, двигались своим чередом».

Психологически глубоко мотивирован в повести душевный надрыв Костяева, ставший очевидным после полученного нетяжелого ранения и приведший его к безвременному уходу из жизни. Его все более мрачное самоощущение «выдохшимся человечешкой», «мимолетным гостем» на «вечной земле» художественно передается во взаимодействии соматических и душевных характеристик. Ранение подрывает в Борисе чувство единства телесного «я», побуждает в потрясенном состоянии «баюкать прибинтованную к туловищу руку» и воспринимать болевую стихию как самостоятельную, овладевающую им силу, когда «в выветренном, почти уже пустом нутре, поднялось что-то, толкнулось в грудь и оборвалось в устоявшуюся боль». Сама душа оказывается под властью страдающего тела, вследствие чего «нести свою душу Борису сделалось ещё тяжелее». «Отупев от боли и усталости», герой, с одной стороны, прощается со своим взводом, сторонясь деструктивной военной реальности, но с другой – роковым образом отчуждается и от животворных сил пробуждающейся весенней земли: он «слышал токи» природного мироздания, но это «откликалось не в нем, а в другом каком-то человеке». Провиденциальное звучание приобретают слова врача о том, что «души и остеомиелиты в полевых условиях не лечат», которые органично переходят в авторский психологический комментарий, подкрепленный многими фронтовыми впечатлениями: «... и на передовой бывало: даже очень сильные люди вроде бы ни с того ни с сего начинали зарываться в молчание, точно ящерицы в песок, делаться одинокими среди людей. И однажды с обезоруживающей уверенностью объявляли: «А меня скоро убьют». Иные даже и срок определяли – «сегодня или завтра». И никогда, почти никогда не ошибались». При этом процесс духовного умирания личности может облекаться, в изображении Астафьева, в несхожие внешние формы и, начавшись на войне, растягивается на долгие послевоенные годы, что ярко иллюстрируется раздумьями автора в связи с возникшими в санбате отношениями «немолодого, заезженного войной врача» и старшей сестры. Лаконичные по способу выражения, эти наблюдения воссоздают, однако, объемную панораму частной человеческой судьбы, на десятилетия вперед искривленной войной: «Не

одного ещё такого мямлю-мужика обрабатывает такая вот святоликая боевая подруга. Удобно устраиваясь на жительство, разведет его с семьей, увезет с собою в южный городок, где сытно и тепло, будет жить, сладостно замирая сердцем, вспоминать будет войну, нацепив медали на вольно болтающуюся грудь, плясать и плакать на праздничных площадях станет да помыкать простофилей-мужем будет ещё лет десять-двадцать, пока тот не помрет от надсады и домашнего угнетения».

В предсмертных переживаниях Бориса единичные воспоминания выходят на уровень архетипических, обобщенных образов стремительно удаляющейся от него жизни. Это пастух и пастушка, кажущиеся теперь похожими «на мать, на отца, на всех людей, которых он знал когда-то»; это и Люся, олицетворяющая таинственную стихию женственности: «Погружалась в небытие женщина со скорбными глазами богоматери». Эпизод смерти Костяева, ушедшего из земного мира с «потаенной улыбкой», прорисован на пересечении телесной, предметной достоверности и метафизической бесконечности, приоткрывающей загадку истощения витальной энергии человеческого «я». Его сердце «билося тише и реже» и наконец «выкатилось» из груди, «булькнуло в бездонном омуте за окном вагона». В глубоко символической, объединяющей экспозицию и финал сцене посещения затерянной «посреди России» могилы Костяева женщиной «с уже отцветающими древними глазами» — намечается восстановление не только прерванных душевных связей, но и не отменяемой вселенскими потрясениями сопряженности личности с животворными природными циклами: могила стала тем, что «уже срослось с большим телом земли», лежащий в ней «опутан корнями трав и цветов», «корни жилистых степных трав и цветов полезли в глубь земли, нащупывая мертвое тело в неглубокой могиле, уверенно оплетали его, росли из него и цвели над ним».

Одним из психологических открытий выступает в повести Астафьева и надорванный войной характер старшины Мохнакова. Начиная с экспозиционных характеристик, становится очевидной его внешняя приспособленность к условиям войны. В первой части, видя старшину в угаре боя, Борис дивился «его собранности, этому жестокому и верному расчету». Проявления отцовского участия к малоопытному Костяеву («старшина, будто родимый тятя, опекал и берег лейтенанта») вступают в противоречивое сочетание с разрушительной силой, все более явственно овладевавшей душой Мохнакова. В эпизодах, когда его «обуревал кураж», со дна души поднимались «презрение, может, брезгливость или ещё какие-то скрытые неприязненные чувства». На авторское упоминание о его циничной «ухмылке» при разговоре с Люсей («охально ощерился») контрастно накладываются психологические наблюдения солдат по поводу того, что «как-то подшиблено стал ходить старшина», «начал даже синенькой немецкой гранатой баловаться», усвоил манеру устремлять «слепой взгляд в пустоту».

Зафиксированное штрихами к психологическому портрету усиление внутренней деструктивности героя раскрывается далее в его явных и скрытых столкновениях с Костяевым, у которого при раздумьях о душевном надломе боевого товарища («Что же ты с собой сделал?») возникала «какая-то душу стискивающая тоска». Примечательно, что разъедающая душу и тело военная действительность активизирует в сознании Мохнакова пронзительную саморефлексию. Сквозь затаённую, невысказанную враждебность в эпизодах общения с Борисом прорываются его исповедальные признания, где звучат и не заглушенные до конца ноты сердечности («светлый ты парень», «за то почитаю, чего сам не имею»), и осмысление духовно-нравственных истоков как своего постыдного физического недуга, так и внутреннего оскудения: «Не понять тебе. Весь я вышел. Сердце истратил... И не жаль мне никого. Мне и себя не жаль. Не вылечусь я. Не откуплюсь этим золотом. Так это. Дурь. Блажь. Баловство». Прерывистый ритмический рисунок этой исповеди, имманентный пульсации страждущего сердца, органично переходит в аналитические авторские характеристики Мохнакова, в глубинах которого «угадывалось что-то затаенное и жутковатое, темень там была и буреломник». Экспозиционное замечание Бориса о том, что Мохнаков «вжился в войну», получает теперь разностороннюю, преимущественно безрадостную этическую оценку: «Старшина вжился в войну, привык к ней и умел переступить те мелочи, которые часто бывают не нужны на войне, вредны фронтовой жизни. Он никогда не говорил о том, как будет жить после войны, умел только стрелять и ничего больше...».

В наблюдениях сослуживцев, в авторских раздумьях о непредставимости послевоенного этапа в судьбе Мохнакова и особенно в суждениях Бориса («богатырь и умирать должен по-богатырски, а не гнить от паршивой болезни») композиционно предугадывается роковая развязка этой драмы. В противовес окопной грязи душа героя просветляется трогательными воспоминаниями о дочери, «он произвольно улыбнулся этому драгоценному озарению», что отчасти восполняет в его душе не раз попиравшуюся им чистоту женственности. Однако мгновенное озарение лишь рельефнее оттеняет прогрессирующую «лютость» в искании смерти. Глубоко антиномичен сам эпизод героической и в то же время самоубийственной гибели Мохнакова, устремившегося с миной под немецкий танк. В этических координатах повести эта смерть становится и частичным искуплением допущенной в душу неправды, и одновременно следствием поработившего человеческую личность телесного и душевного недуга. Данная сцена выведена экспрессивными, зловещими красками, в которых, однако, сквозь нагромождение ужаса проступает интуиция о вечных, животворных токах природного бытия, что предвосхищает и мотивы финального изображения могилы Костяева: «Тело старшины, пораженное заразной, неизлечимой в окопах болезнью, вместе с выгоревшим на войне сердцем разнесло, разбросало по высотке, туманящейся с солнечного бока зеленью».

Таким образом, в столкновении «нежной пасторальной темы... с жесточайшей прозой жизни», многосторонним осмыслением которого мотивированы основные конструктивные принципы повести Астафьева, рождается художественное постижение военной реальности в ее антропологическом, экзистенциальном аспектах. Поэтика психологических характеристик сопряжена с контрастными сопоставлениями ключевых персонажей, осмыслением динамики их душевных состояний, с системой ключевых лейтмотивов. Предметный изобразительный ряд, запечатлевший «материю» повседневного фронтового существования, пронизан у Астафьева метафизическими интуициями, незримые душевные процессы зачастую выражаются развернутыми «опредмечивающими» метафорами, частные же эпизоды таят потенциал символических обобщений.

Роман «Печальный детектив». Леонид Сошнин – 42-летний герой повести, начинающий писатель, в прошлом – оперативный работник милиции в провинциальном городе Вейске. Сошнин был дважды ранен, уволился из милиции по состоянию здоровья, разведён.

Сошнин – неординарный человек с большой душой. Он открыт людям и окружающей его жизни. В своей работе, как и в жизни, С. не терпит компромиссов: «Работа в милиции вытравила из него жалость к преступникам...».

Сошнин, в силу своей профессии, каждодневно сталкивается с оборотной стороной жизни. «Добрый молодец, ...откушав ...горячительного, пошел гулять по улице и заколол мимоходом трех человек». На многотонном самосвале с огромной скоростью на похоронную процессию мчится убийца, который до этого «разбил в мясо...молодую мать с ребенком».

Сошнин не только ловит преступников, он старается понять причины их зверств, почему «вольготно, куражливо, удобно живется преступнику среди такого добросердечного народа...». Сошнин поражается: «Откуда это в них?...Ведь все ...вроде из нашего поселка...Все трое ходили в садик и пели: «дружба начинается с улыбки».

В поисках истоков зла герой, как истинный интеллигент, обращается к Достоевскому, читает в подлиннике Ницше и «Экклезиаст». В итоге он приходит к выводу, что «зверь в человеческом облике» «рождается...покорностью нашей, безответственностью, безалаберностью, желанием...жить сытнее ближних своих». Почему же эти качества стали бедой России? Прежде всего, из-за традиционной у нас небрежности к человеку: начиная от незакрепленной на вагоне полки, искалечившей тетю Граню и заканчивая «философией» Феди Лебеды, намеренно пославшего неопытного напарника на матерого рецидивиста. Возвращается эта небрежность в салонах псевдоинтеллигентов (семейство Пестеровых), для которых слово «народ» все равно что пустое место. Где же путь к спасению? В финале романа Сошнин видит символический сон: он протягивает руки к своей дочери Светке, под которой раскололась льдина.

По мысли автора, именно семья должна стать спасательным кругом, благодаря которому спасется и весь российский народ.

Повесть «Царь-рыба». «Царь-рыба» – повествование рассказов, ранее услышанных автором от самих героев. Черемисин поведал об истории приезжих браконьеров, Николай – о славной собаке Бойе, но больше всего автор ссылается на Акима. Однако непосредственно от лица этих героев повествование не ведется. Писатель художественно переплавляет их рассказы; преобладает его оценка героев, отбор фактов. Именно фигура автора-повествователя объединяет отдельные главы этого произведения, придавая им художественную целостность. Все многоголосие проблем фокусируется на этом образе, черты его ясно просматриваются в главах «Царь-рыба», «Ухана Боганиде», «Сон о белых горах», где он внешне не присутствует. Слияние эпических и лирических начал придает жанру книги своеобразие и позволяет определить ее вид как лиро-эпическую повесть в рассказах.

Астафьев не идеализирует природу и ее законы, а художественно исследует их противоречивое содержание. Природа не только врачует душу человека (глава «Капля»), но может быть слепа и жестока, как мы видим это, например, в главе «Поминки». Разум и духовный опыт позволяют человеку установить гармонические взаимоотношения между ним и природой, активно используя и пополняя ее богатства. Гармония взаимоотношений человека и природы, предполагающая и борьбу, исключает уничтожение. В человеческой душе заложено чувство бережного отношения ко всему живому на земле, к красоте лесов, рек, морей. Бессмысленное уничтожение природы разрушающе сказывается на самом человеке. Природные и социальные законы не дают ему права переступить ту «черту, за которой кончается человек, и из дальних, наполненных пещёрной жутью времен выставляет и глядит, не моргая, низколобое, клыкастое мурло первобытного дикаря».

При всем разнообразии судеб, истории жизней героев условно можно разделить на две группы, исходя из оценок и отношения к ним автора-повествователя. Парамон Олсуфьев, бакенщик Павел Егорович, Колыпа, Касьянка, Киряга-деревяга, Аким нарисованы с особой теплотой; повествование о них, как правило, окрашено эмоциональным тоном радости, с проявлением человеческой работы и уважения к живой душе этих героев.

Астафьев не приемлет корыстолюбия, уничтожающего душу, слепой зависти и жестокости Зиновия Утробина, Командора, рыбака Грохотало, что определяет и авторскую оценку этих героев, составляющих вторую группу персонажей. Чувствительность и доброта делают человека слабым, считает Гога Герцев. Он искажает духовные и социальные связи людей, уничтожает свою душу и нравственно калечит окружающих.

В «Царь-рыбе» жизненный материал разных послевоенных десятилетий спрессован, подчиняясь философскому смыслу идейного содержания. Постоянное сравнение прошедшего с настоящим, стремление

автора полнее воплотить характер, поступки; духовные черты персонажей обуславливают временные сдвиги в «Царь-рыбе». Повесть состоит из двух частей. Особое место в идейном содержании занимает глава «Воей», содержащая обобщенные художественные выводы. В этой главе характеризуется личность автора-повествователя, даются сведения о его жизни, намечаются сюжетные линии.

Рассказы первой части повести имеют общую идейную направленность, в них отвергается хищничество, браконьерское отношение к природе. Развитие сюжетных линий тесно связано с образом повествователя. Важная идея заключена в сюжете рассказа «Царь-рыба»; название его вынесено в заглавие книги. Многоопытному, расчетливому Зиновию Утробину не по плечу оказалась борьба с царь-рыбой. «Яростная, тяжело раненная, но неукрошенная» уходит царь-рыба. Волшебной называет ее автор в конце рассказа, отрицая жестокое, потребительское использование природных богатств. Природа тоже не приемлет отношений, которые навязывают ей Утробины, Герцевы и другие.

Содержание второй части «Царь-рыбы» больше сосредоточено на нравственных, духовных проблемах человеческого бытия. На первый план выходит конфликт между Акимом и Герцевым. Писатель создает подробный внутренний портрет Акима. В главах «Ухана Боганиде», «Поминки», «Сон о белых горах» нет образа повествователя, сюжетная линия Акимов – Герцев тяготеет к саморазвитию. Выводы, которые подтверждает развязка в главе «Сон о белых горах», углубляются и поясняются в заключительной главе «Нет мне ответа!». Эта глава завершает лирическое произведение Астафьева, придает ему целостность.

В «Царь-рыбе» широк диапазон художественных приемов, использованных автором. Взять, к примеру, своеобразие интонационных переходов, приемы сатиры, юмора, иронии, подтверждающие авторское отношение к героям и явлениям. Разнообразные средства использует автор при создании образа Акима: интонация искреннего удивления его душе, умеющей чувствовать и откликаться на красивое в природе и человеке (глава «Туруханская лилия») от иронического недовольства уступчивостью там, где не следовало, до романтических приемов в главе «Сон о белых горах», утверждающих значимость такого человека в миру людском.

Изменяется Сибирь и ее люди, и автор стремится постичь эти процессы. Заключительные строки «Царь-рыбы» наиболее емко характеризуют образ писателя, мудрого современника, для которого творчество – это вечное стремление к истине, утверждение добра и красоты в кипучем биении жизни на земле.

Роль художественной детали в повести В. Астафьева «Царь-рыба»

Повествование о просторах великой сибирской реки, бескрайней тайге, голубизне и шири поднебесья, «нескончаемое™ мироздания и прочности жизни», которая «играет» в малой капле и цветке, что дерзко вышел навстречу холодным ветрам и ждет солнца, буквально переполнено

художественными деталями, несущими особую нагрузку. Рассказ о таких чудесах природы не может не увлечь всякого, кому не чужда красота родного края, кто ощущает себя частью природы и этой красоты, способен почувствовать радость и биение жизни даже в капле и цветке.

Так, например, в новелле «Капля» В.Астафьевым была затронута важная философская проблема, которую автор формулирует в рассуждениях о капле, замершей на «заостренном конце продолговатого ивового листа». Капля у автора повествования – это отдельная человеческая жизнь. И продолжение существования каждой капли заключается в слиянии ее с другими, в образовании потока – реки жизни. Так художественная деталь обретает широчайшее философское значение, обобщается в сущность человеческого бытия.

Чрезвычайно важны здесь и размышления рассказчика о детях, в которых продолжают людские краткие радости, благотворные печали и просто жизнь. Смерти нет, и в мире ничто не проходит бесследно – вот основная мысль, выраженная писателем в «Капле».

В книге «Царь-рыба» есть новелла с таким же названием. Видимо, автор придает ей особое значение, поэтому хотелось бы подробнее остановиться именно на ней. Игнатьич – главный герой новеллы. Этого человека уважают односельчане за то, что он всегда рад помочь советом и делом, за сноровку в ловле рыбы, за ум и сметливость. Это самый зажиточный человек в селе, все делает ладно и разумно. Нередко он помогает людям, но в его поступках нет искренности. Не складываются у героя новеллы добрые отношения и со своим братом. В селе Игнатьич известен как самый удачливый и умелый рыбак. Чувствуется, что он в избытке обладает рыбацким чутьем, опытом предков и собственным, обретенным за долгие годы. Свои навыки Игнатьич часто использует во вред природе и людям, так как занимается браконьерством. Истребляя рыбу без счета, нанося природным богатствам реки непоправимый урон, главный герой новеллы сознает незаконность и неблагоприятность своих поступков, боится «сраму», который может его постигнуть, если браконьера в темноте подкараулит лодка рыбнадзора. Заставляла же Игнатьича ловить рыбы больше, чем ему было нужно, жадность, жажда наживы любой ценой. Это и сыграло для него роковую роль при встрече с царь-рыбой.

Тут художественная деталь – описание рыбы – приобретает черты почти мистические: рыба походила на «доисторического ящера», «глазки без век, без ресниц, голые, глядящие со змеиной холодностью, чего-то таили в себе». Игнатьича поражают размеры осетра, выросшего на одних «козьяках» и «вьюнцах», он с удивлением называет его «загадкой природы». С того самого момента, как увидел Игнатьич царь-рыбу, что-то зловещее показалось ему в ней, и позже герой новеллы понял, что одному не совладать с таким чудищем.

Желание позвать на подмогу брата с механиком вытеснила всепоглощающая жадность: «Делить осетра?.. В осетре икры ведра два,

если не больше. Икру тоже на троих?!» Игнатъич в эту минуту даже сам устыдился своих чувств. Но через некоторое время жадность он почел азартом, а желание поймать осетра оказалось сильнее голоса разума.

Кроме жажды наживы, была ещё одна причина, заставившая Игнатъича помериться силами с таинственным существом. Это удаль рыбацкая. «А-а, была, не была! – подумал главный герой новеллы. – Царь-рыба попадается раз в жизни, да и то не всякому Якову». Отбросив сомнения, «удало, со всего маху Игнатъич жажнул обухом топора в лоб царь-рыбу...».

Образ топора в этом эпизоде вызывает ассоциацию с Раскольниковым. Но герой Достоевского поднял его на человека, а Игнатъич замахнулся на самую мать-природу. Герой новеллы думает, что ему все дозволено. Но Астафьев считает, что эта вседозволенность не может быть ничьим правом. С замиранием сердца следит читатель за поединком Игнатъича с таинственной рыбой. Вскоре незадачливый рыбак оказался в воде, опутанный своими же удами с крючками, впившимися в тела Игнатъича и рыбы. «Реки царь и всей природы царь – на одной ловушке», – пишет автор. Тогда и понял рыбак, что огромный осетр «не по руке ему». Да он и знал это с самого начала их борьбы, но «из-за этакой гады забылся в человеке человек». Игнатъич и царь-рыба «повязались одной долей», их обоих ждет смерть. Страстное желание жить заставляет человека рваться с крючков, в отчаянии он даже заговаривает с осетром. «Ну что тебе!.. Я брата жду, а ты кого?» – молит Игнатъич. Жажда жизни толкает героя и на то, чтобы перебороть собственную гордыню. Он кричит: «Бра-ате-ельни-и-и-ик!..» Игнатъич чувствует, что погибает. Рыба «плотно и бережно жалась к нему толстым и нежным брюхом». Герой новеллы испытал суеверный ужас от этой почти женской ласковости холодной рыбы. Он понял: осетр жметя к нему потому, что их обоих ждет смерть. В этот момент человек начинает вспоминать свое детство, юность, зрелость. Кроме приятных воспоминаний, приходят мысли о том, что его неудачи в жизни были связаны с браконьерством. Игнатъич начинает понимать, что зверский лов рыбы всегда будет лежать на его совести тяжелым грузом. Вспомнился герою новеллы и старый дед, наставлявший молодых рыбаков: «А ежли у вас, робяты, за душой што есть, тяжкий грех, срам какой, варначество – не вяжитесь с царью-рыбой, попадетя коды – отпушшайте сразу». Слова деда и заставляют астафьевского героя задуматься над своим прошлым. Какой же грех совершил Игнатъич? Оказалось, что тяжкая вина лежит на совести рыбака. Надругавшись над чувством невесты, он совершил проступок, не имеющий оправдания. Игнатъич понял, что этот случай с царь-рыбой – наказание за его дурные поступки. В этом и проявляется главная мысль новеллы и всей книги: человека ожидает расплата не только за варварское отношение к природе, но и за жестокость к людям. Истребляя в своей душе то, что природа закладывает изначально (доброту, порядочность, милосердие, честность, любовь), Игнатъич становится браконьером не только по отношению к

природе, но и к самому себе. Человек – это неотъемлемая часть природы. Он должен жить с ней в согласии, иначе она будет мстить за свое унижение, «покорение». Это утверждает Астафьев в своей книге. Обращаясь к Богу, Игнатич просит: «Господи! Да разведи ты нас! Отпусти эту тварь на волю! Не по руке она мне!» Он просит прощения у девушки, которую когда-то обидел, и после этого царь-рыба освобождается от крюков и уплывает в родную стихию, унося в теле «десятки смертельных уд». Игнатичу сразу становится легче: телу – оттого что рыба не висела на нем мертвым грузом, душе – оттого что природа простила его, дала ещё один шанс на искупление всех грехов и начало новой жизни.

«Царь-рыба» воспитывает чувство ответственности и заставляет задуматься каждого над словами автора о том, что за дурные поступки человека обязательно ждет возмездие. Читается этот сборник новелл с большим интересом, учит любить природу, воспитывает доброе отношение к человеку. Эта книга делает человека добрее и умнее.

Повесть «Последний поклон». В книге В. Астафьева «Последний поклон» выражается стремление писателя показать истоки народного характера, таких его слагаемых, как сострадание, долг, совесть, красота. В повести много героев, но в центре нашего внимания две судьбы – бабушки и ее внука, ведь именно под влиянием бабушки происходит становление юного героя.

Мальчик Витя – сирота, поэтому он живёт с бабушкой Катериной Петровной. Бабушка – сильная и властная женщина, но, вместе с тем, сколько душевного тепла, доброты и любви сокрыто под внешней её суровостью! Образ Катерины Петровны – обобщенный образ, она из числа натур, которые воплощают не просто существенные черты уклада русской деревни, но и нравственные устои нации. Бабушка подтрунивает над внуком, но одновременно она добра и очень заботлива.

Для Астафьева немаловажно показать взаимоотношения своего героя с друзьями, потому что, по его мнению, «настоящая дружба – редкая и драгоценная награда человеку. Порой она бывает крепче и вернее родственных связей и влияет на человеческие отношения куда сильнее, чем «коллектив».

В главе «Фотография, на которой меня нет» отражаются все моменты, волнующие Астафьева. Всё начинается с того, что в деревню приезжает фотограф из города специально для того, чтобы сфотографировать детей, учащихся в школе. Среди них и герой повести – Витя. Ребята решают, как они будут стоять на фотографии и приходят к выводу, что «прилежные ученики сядут спереди, средние – в середине, плохие назад». А Витя и его друг Санька никогда не отличались прилежностью, поэтому быть им сзади. Чтобы доказать, что они – люди пропащие, двое друзья пошли на увал и «стали кататься с такого обрыва, с какого ни один разумный человек никогда не катался».

В результате они извалялись в снегу. Вечером юному герою пришла расплата за разгул – у него заболели ноги. Бабушка поставила свой диагноз – «рематизни». От невыносимой боли мальчик начинает стонать, а потом и выть. Бабушка, причитая и ругаясь («Я ли тебе, язвило бы тебя в душу и печёнки, не говорила: «не студи́ся, не студи́ся!»), но всё же идёт за лекарствами, чтобы лечить внука.

Уже с самого начала главы становятся понятны отношения между ними – бабушка любит внука, хоть и ворчит на него, и передразнивает. Но и в этом слышится нежность и любовь: »Где ты тутока? – «Зде-е-е-ся», – по возможности жалобно откликнулся я и перестал шевелиться. – «Зде-е-е-ся!» – передразнила бабушка и, нашарив меня в темноте, перво-наперво дала затрещину. Потом долго натирала мои ноги нашатырным спиртом.

Катерина Петровна заботится о внуке, хоть и строга к нему. Она сострадает Вите ещё и потому, что внук её – сирота: «...да отколь напасть такая, да и за что она сиротиночку ломат, как тонку тали-и-инку...».

Из-за того, что у мальчика болят ноги, он пропускает важнейшее событие – фотографирование. Бабушка утешает его, обещает, что фотограф приедет ещё или они сами поедут в город, к Волкову – «самолучшему» фотографу: «... он хочь на портрет, хочь на пачпорт, хочь на коне, хочь на ероплане, хочь на чём заснимет». Друг Вити, Санька, приходит за ним и, видя, что тот не может ходить, тоже не идёт фотографироваться: »Ладно! – решительно сказал Санька. – Ладно! – ещё решительней повторил он. – Раз так, я тоже не пойду! Всё!»

Он, как истинный друг, не оставляет Витю горевать одного. Санька, несмотря на то, что может идти и что у него есть даже новая телогрейка, остаётся с другом, убеждая себя и его, что не в последний раз к ним фотограф приезжает и что всё будет «ништя-а-ак». Конечно, в этом рассказе дружба рассматривается на детском уровне, но всё же этот эпизод очень важен для дальнейшего развития личности юного героя, ведь не только бабушка, но и доброе отношение друзей влияют на отношение человека к миру.

Глава «Фотография, на которой меня нет» глубоко раскрывает образ бабушки. В деревнях на зиму утепляют окна, и каждая хозяйка хочет его украсить: «Деревенское окно, заделанное на зиму, – своего рода произведение искусства. По окну, ещё не заходя в дом, можно определить, какая здесь живёт хозяйка, что у неё за характер и каков обиход и избе».

Катерина Петровна живёт без излишеств, аккуратно, окно её опрятно, и она продуманно его утепляет: «Мох сырость засасывает. Уголёк обмёрзнуть стеклу не даёт, а рябина от угару».

В сцене, когда к Вите домой приходит учитель, мы видим ещё одну сторону характера бабушки – она гостеприимна, доброжелательна к людям. Катерина Петровна угощает учителя чаем, ставит на стол все угощения, какие только возможны в деревне, ведёт беседы.

Важно, что учитель – очень уважаемый в деревне человек, он владеет грамотой и учит детей. Учитель также помогает и взрослым жителям

деревни – он исправляет дядю Левонтия, помогает писать нужные документы. За его доброжелательность он не остаётся без благодарности – учителю помогают дровами, а Катерина Петровна заговаривает пупок их маленькому ребёнку.

Таким образом, эта глава помогает лучше понять образы бабушки и внука, увидеть их души и жизненные ценности. Ещё мы узнаём, почему так важна деревенская фотография – это «своеобычная летопись нашего народа, настенная его история». И какими бы напыщенными и смешными ни были они, вызывают не смех, а добрую улыбку.

Рассказ «Людочка». Истина – противоположность лжи; все, что верно, подлинно, точно, справедливо, что есть. Именно так, без прикрас, показывает современную действительность один из «писателей – деревенщиков» -В.П. Астафьев. Основная тема его произведений – человек и природа, а его герои – выходцы из российской глубинки. Многим знакомы такие его произведения, как «Царь – рыба», «Печальный детектив», «Последний поклон». К этой же теме можно отнести, по моему мнению, рассказ под названием «Людочка». Со страниц небольшого по объёму произведения встает целая жизнь обычной деревенской девушки.

»Людочка«... Читаешь название и понимаешь, что речь пойдет о чём-то близком, дорогом писателю. Болью наполнены строки Владимира Соколова, которые вынесены в эпиграф:

Ты камнем упала. // Я умер под ним.

В этом же эмоциональном ключе написано и вступление рассказа. Оно буквально переполнено риторическими вопросами, умолчаниями, за которыми чувствуется переживание автора, его желание найти истину. И читатель уже настроен: речь пойдет о чем – то необычном, ярком, и, может быть, поэтому столь контрастно звучит рассказ о жизни обыкновенной девушки: «Людочка родилась в небольшой угасающей деревеньке под названием Вычуган. Мать ее была колхозницей, отец – колхозником». Когда мы вспоминаем свое детство, в памяти всплывают самые яркие события. А что могла вспомнить Людочка? Астафьев, рассказывая о детстве девушки, подчёркивает, через детали, что ничего запоминающегося в её жизни не происходило: «... росла, как вялая, примороженная трава, мало играла, редко пела и улыбалась, в школе не выходила из троечниц, но была молчаливо – старательная и до сплошных двоек не опускалась». Через эти строки писатель доносит до нас ту реальность, горькую правду, в которой росла девочка.

Читатель постоянно встречаются такие слова, как «незаметно», «ни хорошо, ни плохо». Чувствуется какая – то дисгармония, нарушено то, что каждому из нас привычно: ребенка надо любить. Людочка не ощущает даже материнской любви, ее не понимают. Чужим для неё является и родной дом. И поэтому так хочется вырваться из серой обыденности. Кому не понятна мечта девушки уехать в город, чтобы все, все изменить. И Людочка как все «... ехала в город – устраиваться». Не знаю как вам, но

мне врезались в память строки о «новой жизни» Людочки: «... первую ночь провела на вокзале». Девочка, ничего не зная кроме своей деревеньки, не могла не чувствовать себя одинокой. Город встречает ее равнодушно, давая понять, что она лишняя в нем. Психологически тонко Астафьев показывает желание Людочки стать как все, приспособиться к «новой жизни»: «... приводила себя в городской вид, сделала завивку, маникюр». Но мне почему-то было жалко её в этот момент: никакие внешние перемены не могли в ней скрыть простую деревенскую девочку: «Тихая, вроде бы по-деревенски скованная, но по-крестьянски сноровистая, она предложила подмести волосы на полу, кому – мыло развела, кому – то салфетку подала...». Может быть, именно поэтому среди всех выделила Людочку старая парикмахерша Гавриловна. Астафьев нам подробно не рассказывает о жизни Гавриловны, но за незначительными фразами, фрагментарными описаниями встает ещё одна судьба, и читатель понимает, что привлекает Гавриловну в Людочке. Она осень похожа на неё, ведь когда-то эта женщина сама приехала в город за счастьем.

Симпатии Астафьева всегда на стороне деревенских людей, привыкших мыслить просто и ясно и не способных на зло, умеющих любить и уважать людей вокруг себя. У этих людей свое понимание совести, в них есть какая-то природная сила. Законы, по которым они живут, просты и человечны: за добро нужно платить добром, нужно много трудиться, уважать старших, не брать чужого. В городе это не цениться. Автор рассказывает нам о двух студентках, живших когда – то у Гавриловны: «...крашенные, курящие...», «... постоянно воспитывали Гавриловну...», «... не различали свое и чужое...». Это полный контраст представлениям о жизни деревенских людей. Город калечит человеческие души – вот основная идея произведений Астафьева. Люди забывают свое прошлое, теряют себя. Наверное, поэтому у всех, кроме Гавриловны и Людочки, в рассказе нет имен. Некоторых автор просто называет «мать», «отчим», «студентки», а некоторым (как животным!) дает клички («Артёмка-мыло», «Стрекач»).

В. Астафьев известен как мастер портретных характеристик. «Ликом он и в самом деле смахивал на черного узкозадого жука, летающего по деревенской рухляди и что-то там или кого-то там длинными хрусткими усами терзающего». Прочитав эту цитату, трудно догадаться, что речь идет о человеке. Тем не менее именно таким предстает со страниц рассказа Стрекач – гроза местных жителей, человек, лишенный всяких нравственных принципов, олицетворение зла. Астафьев не случайно описывает бесчинство Стрекача: «... ломом крушил окна, веранду, бил посуду, растаптывал скарб, рвал постели, мочился в банки с крупой и мукой...». Что же позволяет этому нравственному уроду чувствовать себя хозяином? Безразличие и страх окружающих, их нежелание вмешиваться. И опять Астафьев проводит мысль о том, что в городе люди живут разрозненно, каждый сам за себя. Волчьи законы царят вокруг. Эти

нравственные проблемы существовали с древнейших времен – с тех пор, как только начало складываться человеческое общество. Это и есть реальность, от которой никуда не уйти. Это истина, которую, порой, трудно осознать, воспринять.

Главную роль в понимании основной идеи рассказа играет описание парка Вэпэвэрзэ. Все мы привыкли к тому, что парк – это место, где человек может почувствовать себя наедине с природой, отдохнуть от городской суеты. Но в рассказе Астафьева «Людочка» всё иначе. Отвращение вызывает описание парка: «Вдоль канавы, вламываясь в сорные заросли, стояли скамейки...», «из грязной канавы и пены торчали и гудели горлами бутылки разных форм и мастей...», «всегда тут, в парке, стояла вонь, потому что в канаву бросали щенят, котят, дохлых поросят...». И люди ведут себя по-звериному: «Бесилась, неистовствовало стадо, творя... телесный срам и стыд». А ведь это описание танцплощадки. Именно здесь столкнулись зло и незащищенность, цинизм и наивность.

... Как всегда, Людочка шла «от трамвайной остановки до дома Гавриловны через парк Вэпэвэрзе, а в парке Стрекач, свободный от дел, сидел... на бетонной скамейке...». А дальше ужасающе своей реалистичностью сцена изнасилования. Наверное, никто не мог остаться равнодушным к судьбе девушки, когда читал строки: «Людочка, слепо шаря по земле, по себе, ползала в бурьяне, натыкалась на кусты, между приступами рвоты чихала и все что-то искала...». Любое человеческое сердце содрогнется от сострадания, но мир, который описывает Астафьев, жесток. Оскорбленная, униженная девушка ни у кого не находит понимания. А и нужно то было – пожалеть. Не замечает страданий девушки и Гавриловна, уже привыкшая к оскорблениям и не видящая в них ничего особенного. Мать, самый близкий и родной человек для Людочки, не чувствует ее боли (и Астафьев вновь проводит мысль: там, где разорваны кровные узы, недалеко до беды).

Меня всегда поражало внимание Астафьева к деталям. Из рассказа «Людочка» мне запомнилась та «пестренькая веревочка, туго затянувшаяся» на шее бедной, всеми отвергнутой девушки. Эта веревочка является символом, и автор несколько раз вводит эту деталь в текст («Вот она, плотно скрученная веревочка! Мать сказывала, что привязывала ее к люльке». «Отчим Людочки плюнул окурок, пошел было, но тут же вернулся, раздергал... веревочку, снял ее с тополиного обломка...»). От люльки до рокового дерева, от начала жизни до ее конца, протянулась веревочка. Что же нужно сделать, чтобы не оборвалась эта нить, на которой держится самое дорогое и хрупкое – человеческая жизнь. Астафьев учит нас: надо вовремя сказать доброе слово, вовремя остановит зло, вовремя не растерять себя. Может быть отчим Людочки (ведь не случайно Астафьев к нему в карман кладет веревочку) остановит зло и беспредел, царящие вокруг. Несмотря на всю трагичность произведения, Астафьев дает надежду: есть ещё время опомниться! И читатель верит ему. «Дитя не в тягость нам будет, хоть мы и старые, дитя нам будет уж как и

сын и дочь как внук и как внучка, оно скрепит нас, на плаву жизни удержит», – размышляет мать Людочки, возвращаясь в деревню после похорон.

Рассказ «Людочка» – одно из лучших произведений современной литературы. Именно в этом рассказе Астафьев поднимает вопрос, уже давно волнующий людей. Сейчас, в двадцать первом веке, человек также одинок, как и раньше. Постоянно сталкиваешься с безразличием, равнодушием по отношению к другим людям. Это приводит к тому, что в безвыходной ситуации человек замыкается в себе и отдаляется от окружающих ещё больше. Произведение служит предупреждением о том, что люди не должны забывать своих близких и родных. Писатель призывает беречь тех, кто окружает нас. Только забота о друг друге и любовь к ближнему делает нас людьми. В этой книге Астафьев очень точно изображает реальность. Рассказ заставляет задуматься об окружающем нас мире, о беспорядке, хаосе, безразличии, которые царят вокруг. В наших силах сделать этот мир лучше, чтобы, воспринимая реальность, мы не приходили в ужас, а могли только радоваться жизни.

Вопросы и задания:

1. Значение оттепели в общественно-политической, культурной и литературной жизни страны.
2. Подтвердите отражение духовного подъёма в литературе.
3. В чём причины смены энергии общественного подъема энергией протеста?
4. Значение журнала «Новый мир» под редакцией А. Т. Твардовского.
5. Многообразие и новизна художественных решений.
6. «Привычное дело – жизнь» или концепция «Лада» В. Белова.
7. «Бесконвойный» В. Шукшин: возрождение смеховой культуры.
8. Остров Матёра В. Распутин – уходящее с чертами будущего.

Лекция № 14

ВАЛЕНТИН ГРИГОРЬЕВИЧ РАСПУТИН

(15.III.1937 – 14.III.2015)

План:

1. Система образов повести «Прощание с Матёрой».
2. Рассказ «Уроки французского».

Валентин Григорьевич Распутин родился в семье сельских учителей Иркутской области. Окончил историко-филологический факультет Иркутского университета. Начинал как очеркист. Первая книга «Край возле самого неба» – сборник очерков и ранних рассказов. В. Распутин был один из первых, кто уловил течение времени, настоящее как эпоху, когда исчезает тысячелетний уклад. Драма расставания с ним. Первое произведение, оценённое критикой, является повесть «Деньги для Марии», опубликованная в журнале «Сибирские огни». «Последний срок» – лучшее его произведение. «Живи и помни» – Государственная премия. «Прощание

с Матёрой». «Пожар». «Дочь Ивана, мать Ивана». Здесь тоже закономерность: чем раньше написано произведение советским писателем, тем оно лучше.

Повесть «Последний срок». Умирает старая крестьянка Анна. Дети съехались проститься, но сама смерть отступает перед материнским чувством: она оживает. Это и есть последний срок. Но тут и начинается трагедия: дети уже привыкли к мысли о смерти матери. Живая она им не нужна. Лучшие чувства потомков бабки, которые проявились у ложа умирающей, сменяет плохо скрытое пренебрежение. Дети начинают выяснять отношения между собой. Кончается тем, что они уезжают, и бабка Анна с достоинством и спокойно умирает в одиночестве. Ей открыто то, что немногим дано осознать: мы заброшены в мир слепым случаем, и только здесь и сейчас человеку суждено исполнить выпавшее ему, получая взамен чувство полноты жизни. Духовный строй старухи Анны не только ее собственный – это строй вековой жизни. В. Распутин не только любовался богатствами народной этики, пришедшим из дали веков, но и предостерегал о их судьбе. Детям с их бессердечием свойственна другая оценка вещей. Анна Степановна никогда не жила только для себя, она всегда с готовностью несла бремя жизни. Дети её живут только для себя, бременю жизни нести не желают, хотят брать только выгоду и радости. Мелеет человеческая душа, скудеет содержанием. В этом заключается основная идея повести В. Распутина.

Дальнейшее развитие проблемы сельских жителей получило в повестях «Прощание с Матёрой» и «Пожар».

Система образов повести «Прощание с Матёрой». *Матёра* – остров и деревня. Название означает «мать», «материнская земля». Для её жителей Матёра символизирует весь мир, обеспечивает нормальный естественный ход жизни. В земле Матёра лежат предки ее жителей, которые передали эту землю детям в пользование, а эти дети должны передать своим и т.д. В повести показаны те времена, когда деревня «повяла, ...откоренилась, сошла с привычного хода». Ниже по Ангаре строили электростанцию. От этого вода в реке поднималась и постепенно должна была затопить М. Жителей острова переселяли на «большую землю», в город. Матёра показана как ковчег, хранительница нравственных законов, человеческой души: «...от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре – всего, отделившись от материка, держала она в достатке». В финале повести Матёра исчезает в глубине вод вместе с верными ее жителями – старухами, Богодулом и Колькой. Эти люди не смогли «вписаться « в новую жизнь, бесплодно суетную, не дающую человеку возможности оглянуться и побыть наедине с собой.

Хозяин острова – маленький, чуть больше кошки, ни на кого не похожий зверек. Он является добрым духом острова. Никто его не видел и не встречал, кроме Дарьи Пинигиной. Когда Дарья, отдав свою избу на сожжение, уходит, чтобы не видеть этого, рядом с ней бежит и заглядывает

ей в глаза маленький, ни на кого не похожий зверек. Хозяин острова знает всё, что происходит в его владениях. Видит он и будущее: что Петруха сожжет свою избу, что Богодул закончит свою жизнь на Матере, что скоро оборвется исконный порядок вещей. Хозяин острова кружит над островом в надежде заморозить его и защитить от беды. В конце повести Хозяин острова вместе с Матёрой уходит в неизвестность.

Дарья Пинигина – центральный образ повести. Она самая старая из старух, самая благополучная в отношении семьи и детей, самая уважаемая. У Дарьи могучий, несгибаемый характер. К ней тянутся люди, потому что от нее веет силой и уверенностью. Основа сильного характера героини – в чувстве сопричастности со всем, что происходит на Матерее. Она винит себя и в том, что землю ее предков затопят. Дарья пытается уговорить сына и внука перевезти родные могилы, но это не удастся, и старуха винит себя и в этом. Дарья и представить себе не может, что уедет жить в город, покинет избу своих предков, которая для нее все равно, что родная душа. Старуха готовит свой дом к смерти: перед сожжением она обряжает его, как обряжают покойника. Смерть не страшна для Дарьи. Гораздо страшнее для неё предать Матёру, свою основу, свою душу. Поэтому героиня, собрав вокруг себя «единомышленников», остаётся с островом до последнего, скрываясь вместе с ним под водой.

Андрей Пинигин – внук Дарьи Пинигиной, главный представитель молодого поколения в повести. Узнав о затоплении острова, он уехал в город, где устроился на завод. Теперь же нашел себе другое место – на той самой ГЭС, которая должна затопить Матеру. Крестьянскую работу А. забыл, без отца уже и сена накопить не может. А. убежден, что пока у человека есть силы, он должен жить для работы, а не работать для жизни. Он стремится побольше узнать, побывать в разных местах, ухватить жизнь, чтобы она не прошла мимо. Об Андрее его бабушка говорит: «Пуп вы щас не надрываете...Его-то вы бережете. А что душу свою потратили – вам и дела нету».

Богодул – приبلудившийся к Матёре старик. Очень любил русский мат, за что его и прозвали «богохулом» («богодулом»). Летом герой иногда отлучался с Матёры, зимой же жил здесь безвылазно, все больше у старух, иногда ночевал в бане.

Всё время до снега Богодул ходил босиком, медленно, ступая широко и тяжело. Из копны нестриженных волос выглядывал кончик крючковатого носа и светились налитые кровью глаза. Старухи любили Богодул, а старики ревновали. Они называли героя бесполезным, вредным человеком. В повести Богодул выступает в роли хранителя Матёры. Он спасает кладбище от варварского разграбления, держит в страхе прибывших «помощников» по уборке хлеба. В финале Богодул остаётся со старухами на острове и вместе с ними уходит под воду. Он до конца не покидает родной земли, отрицая суету и «бестолковщину» новой, современной жизни.

Воронцов – председатель поссовета в новом поселке. Отвечает за санитарное состояние Матеры перед затоплением. Первое его столкновение с жителями острова происходит по поводу разорения санитарной бригадой кладбища. Старик Карпов разъясняет герою разницу между ним и стариками с Матёры: «Ты сам тутюка без году неделя. Сам турист... А я родился на Матере...Я тутюка хозяин». В этой схватке Воронцов терпит поражение. Позже он опять появляется на острове по поводу задержки сенокоса из-за дождя. Воронцов убеждает всех, что, несмотря на непогоду, сенокос нужно закончить вовремя. Для этого на подмогу он присылает городскую «банду», которая наводит ужас на жителей Матёры. Последний раз Воронцов пытается попасть на остров, чтобы вывести оттуда оставшихся стариков. Но герой не находит острова, потерявшись в тумане.

Егор Карпов – муж Настасьи Карповой. На Матере все знали, что расшевелить Егору трудно, но уж если удастся, то держись. Герою, с помощью Богодула, удается прогнать очистительную бригаду, приехавшую разорять кладбище. Он ведет себя достойно: спокойно, с ощущением своей силы. «Ты, парень, не шибко,...Он у нас на выселке. Вот также одного обухом погладил», – говорит он одному из разорителей. «Ну, тогда спытай. Мы поглядим». Перед переездом на материк, чтобы отвыкнуть от людей, Егор почти перестал выходить из дома. Он скрывает свои переживания по поводу разлуки с Матёрой. Но в городе не выдерживает, первым умирает, так и не привыкнув к новым условиям.

Катерина – мать Петрухи Зотова. Никогда не была замужем, сына прижила от местного женатого мужика Алеши Звонникова, который погиб на войне. Только его она любила всю жизнь. Когда родился Петруха, Алёша стал открыто заботиться о новой семье. Со временем на Матёре к этому привыкли и принимали как должное.

Катерина несла свой горький крест - грехи и позор беспутного сына Петрухи. Героиня всегда старалась заступиться, оправдать сына, но очень страдала от его беспутства. В Катерине жила вечная надежда на исправление сына. С этой надеждой на исправление не только Петрухи, но и всех искореженных людей, она и уходит вместе с Матёрой.

Колька – 5-летний внук Симы, дикий, боязливый, не отходящий от бабкиной юбки мальчик. Говорит плохо и мало. Колька смотрел на мир недетским, горьким и кротким взглядом, как будто предчувствовал свою близкую смерть. В финале повести Дарья хотела выпихнуть мальчика с утопающей Матёры. Но Колька погибает вместе со всеми – в мире, который остаётся, нет места не только старикам, но и беззащитным детям.

Листвень (царский листвень) – дерево лиственницы, возвышавшееся над Матёрой. Листвень – полноправный герой повести. Без него невозможно было представить остров. Могучий и властный, Листвень стоял на бугре, заметный отовсюду и знаемый всеми.

На Матёре существовало поверье, что Листвень своими корнями держит остров. Поэтому пока будет жив он, будет стоять и

Матера. Мужики из санитарной бригады решили уничтожить Листвень, облив его бензином, Но дерево не загорелось, оно как будто и не заметило полыхавшего под ним огня. Вторая попытка мужиков тоже обернулась неудачей. После этого было решено срубить Листвень, но ни топор ни бензопила не смогли одолеть дерево-богатыря. Листвень остался стоять, оберегая Матёру до последнего, и погиб вместе с островом и его верными жителями, уйдя под воду.

Настасья Карпова – подруга и соседка Дарьи Пинигиной, моложе ее возрастом и слабее характером. Сначала переселяется с мужем в город, но потом возвращается и погибает вместе со всеми. У героини нелегкая судьба: все её дети умерли или погибли. После этого Настасья начала чудить, наговаривать на мужа Егора.

Настасья очень тяжело далось расставание с Матёрой. Собираясь она начала в среду, «чтобы какой-то чудесной судьбой прибило когда-нибудь обратно, к этому же берегу». Героиня заговаривает с каждой вещью, объясняя ей, почему берет ее с собой в город или не берёт. Настасья очень важно ощущать, что она не зря прожила свою жизнь. Поэтому у каждого героиня ищет подтверждения тому, что у нее действительно были дети. Когда, после возвращения на Матёру, она не получает ответа на свой вопрос, то начинает рыдать так, как будто жизнь ее перечеркнута молчанием сраух.

Павел Пинигин – сын Дарьи Пинигиной 50-ти лет. Павел – представитель среднего поколения в повести. Он не может также безоглядно, как Андрей, оторваться от Матёры, от ее жизненных принципов, усвоенных с молоком матери. Павел страдает от переселения, но пытается приспособиться, вжиться в городской быт. Павел чувствует, что он каждый день заставляет себя жить: после войны он так и не пришел в себя. С героем происходят странные затмения: иногда он не помнит, что делал и где был. Образ Павла – знак того, что люди, покинувшие Матёру, покинули и жизнь. И только те, кто остался на острове, живут по-настоящему.

Петруха (Никита Алексеевич Зотов) – беспутный сын Катерины, «несчастный пьяница». Никто не называл его по имени, а все кликали по прозвищу Петруха, данное ему за простоватость и никчёмность.

Петруха очень хочет покинуть Матеру и начать новую жизнь на материке. У него нет ничего дорогого здесь: ни деревня, ни родная изба, которую он хочет поджечь, чтобы получить за это деньги, не греют Петруха душу. Герой был первым на острове, кто расправился со своим домом собственными руками. Стыдясь материнцев, он утверждал, что изба загорелась сама, да только Петруха никто не верил. Герой находит себе работу – он сжигает дома на другой земле, готовящейся к затоплению. Даже положительные качества героя (доброта) объясняются его легкомыслием и слабостью. Так, он добавляет сена корове, не думая о том, что его не хватит до весны, и зимой скотине придется голодать.

Сима – приبلудная старуха на Матере. Она была чистенькая, аккуратненькая, немного знала грамоту и пела тоскливые песни о горькой судьбе.

У самой Симы судьба тоже была несладкой: сначала у нее родилась немая дочь Валька. А на старости лет Сима и вовсе осталась одна, с маленьким внуком Колькой на руках. Не насладившись семейной жизнью, героиня до сих пор мечтает о семейном счастье с каким-нибудь старичком, за которым она могла бы ухаживать. Именно по этой причине Сима перебралась на Матёру: она узнала, что дед Максим остался бобылем. Но жених заупрямился, материнские бабы его не уговорили, и осталась Сима опять одна. Так и мечтает она о счастливой семье до самого ухода вместе с Матерой в неизвестность.

Соня Пинигина – невестка Дарьи Пинигиной. Она быстро освоилась в городе, в новой квартире со всеми благами цивилизации: электроплитой, ванной с горячей водой и т.д.

В городе Соня быстро отошла от крестьянского труда, стала работать в конторе. На примере этого образа видно пагубное влияние города на человека: Соня потолстела, одрябла, коротко постриглась, от чего лицо ее сделалось больше и круглей. Соня научилась разбираться в болезнях и лекарствах, тогда как на Матерее ей это не требовалось: там никто на здоровье не жаловался.

Рассказ «Уроки французского». *Учительница французского языка Лидия Михайловна* была добрым и великодушным человеком. Она помогала детям, находящимся в трудных жизненных ситуациях, помогала, чем могла.

Узнав, что её ученик играет на деньги, она не оскорбла и не очернила его, а попыталась разобраться, что заставило мальчика так поступить. Поняв, что ребёнок живет один, да ещё и на гроши, Лидия Михайловна стала ему всячески помогать. Она приглашала его к себе домой для занятий французским языком. Но спустя некоторое время учительница предложила мальчику сыграть в «пристенок», чем очень его удивила. Мальчишка чувствовал себя комфортно и уютно в окружении Лидии Михайловны, она стала ему опорой в его нелегкой жизни.

Когда директор узнал об игре на деньги, что в то время было запрещёно, он уволил учительницу, но Лидия Михайловна повела себя мужественно и благородно, взяв всю вину на себя и дав мальчику возможность учиться дальше. Учительница уехала к себе на родину на Кубань. И зимой она прислала мальчику посылку с красными яблоками, которые ребёнок видел только на картинках. Такой поступок учительницы очень благороден и добр.

За время общения с мальчиком, Лидия Михайловна заменила ему мать, что так важно для маленького неокрепшего сознания. Она помогла ребёнку освоиться в этом жестоком и суровом мире.

Всё настойчивее проступает мысль писателя, что раньше люди жили на Руси достойнее. Однако писатель не выступает против цивилизации. Он

требует от тех, от кого зависит развитие общества, науки, техники, освоение природы, быть более внимательным к прошлому, милосердным к человеку, окружающей среде, вот что противопоставляет оскудению человеческой души. В. Распутин первый озвучил, что человеческая природа в своей основе остаётся равной себе, и предъявил в художественных образах. Тот вековой уклад, который достойно и выразительно показали В. Белов и В. Распутин – это часть всечеловеческого опыта, всечеловеческого смысла.

Вопросы и задания::

1. Значение оттепели в общественно-политической, культурной и литературной жизни страны.
2. Подтвердите отражение духовного подъёма в литературе.
3. В чём причины смены энергии общественного подъёма энергией протеста?
4. Значение журнала «Новый мир» под редакцией А. Т. Твардовского.
5. Многообразие и новизна художественных решений.
6. «Привычное дело – жизнь» или концепция «Лада» В. Белова.
7. «Бесконвойный» В. Шукшин: возрождение смеховой культуры.
8. Остров Матёра В. Распутина – уходящее с чертами будущего.

Лекция № 15 ПОСТМОДЕРНИЗМ

План:

1. Эстетические поиски писателей.
2. Стилистая неоднородность произведения.
3. Направления и формы постмодернизма.

Постмодернизм – художественная система, складывающаяся в русской литературе на сломе эпох и в какой-то мере знаменующая конец цикла литературного развития, завершение его эстетической фазой. Мощное развитие русской литературы конца XX века связано с эстетическими поисками писателей, «исповедующих» плюрализм языков, моделей, методов, причём в одном и том же произведении» (М. Айзенберг).

В социокультурных обстоятельствах 1970 – начала 80-х годов становление постмодернизма воплотило вполне реальное и объективное стремление к плюрализму общественного сознания, с одной стороны, и релятивизация его – с другой. Но если в 1960-е годы релятивизм миропонимания был фактом личного самосознания, то в конце 1980-х годов – это факт массового сознания. Именно конец 1980-х годов знаменуется легализацией постмодернизма, когда значительное количество произведений, объединённых понятием «постмодернизм», было опубликовано и стало фактом культурного сознания.

Питательной почвой для русского постмодернизма послужил в идеологическом плане «развитой социализм», а в эстетическом – искусство соцреализма. Реалии общественной жизни 1970-х годов

воспринимались как постмодернистские. Бесконечно повторяющиеся лозунги, призывы, заклинания давно уже потеряли свой первоначальный смысл. От постоянного повторения содержание утратилось, осталась пустая оболочка, видимость смысла. Всё это образы отсутствующей действительности, идеологические симулякры, породившие привычку воспринимать отступления от реальности (общественную ложь) как самую реальность.

Соцреализм создал все предпосылки для русского постмодернизма. В этом отношении соцреализм «развил до абсурдной точки такие «родовые» черты авангардистских течений, как умозрительность, агрессивную нетерпимость к эстетическому инакомыслию, стремление к культурному монополизму» (М. Липовецкий).

Постмодернизм возникает при определённом состоянии мира, в условиях утраты нравственных ориентиров. Концепция действительности лишается самостоятельной внутренней логики, в ней отсутствуют, какие бы то ни было абсолютные ценности, потому действительность должна быть воспринята как условный текст. Р. Барт сформулировал такую ситуацию в словах: «Мир как текст», то есть не отражение реальности, а сотворение новой.

В прозе постмодернистов особый характер приобретает повествование. Постмодернисты сочленяют языки разных эпох и культур, обыгрывают стереотипы восприятия жизни. Они используют приём полистилистики, то есть стилевой неоднородности произведения, «вживления» элементов разных эстетических направлений, и создают таким образом текст, основанный на противоречиях, диссонансах, внутренней «борьбе» разнородных форм. Постмодернистский текст демонстрирует абсолютную неустойчивость, пренебрежение правилами и нормами языка. Текучесть, относительность текста проецируется на относительность мира, а не наоборот, как в модернизме. Стилистический полифонизм характерен для прозы Виктора Ерофеева, Евгения Попова, Дм. Галковского, В. Буйды.

Русское постмодернистское творчество – это процесс языковых игр, самой распространённой из некоторых явлений, обыгрывание цитат из отечественной и соцреалистической литературы. Цитироваться может мотив, сюжет, каноническая эстетическая конструкция, миф.

Постмодернизму свойственна игра, демонстративность, эпатаж – то, что американский теоретик постмодернизма И. Хасан называет «театральностью современной культуры». В постмодернистской прозе легко узнаются «коды» художественных систем и явлений, отсылающих к другим временам и культурам.

Важной чертой, определяющей специфику постмодернизма, является характер отношений между автором и текстом. Автор обнажает процесс сотворения произведения. Поэтому оно как бы не очищено от языкового сора, нарочито не отделано до конца. Иллюзия спонтанного создания текста поддерживается автором сознательно. Постмодернистский текст –

не готовое произведение, а процесс взаимодействия автора с текстом. К такому типу отношений между автором и текстом вполне применим термин «генотекст», то есть рождающееся здесь и сейчас творение.

Автор в постмодернистской прозе часто становится и персонажем, одним из главных героев. Писатели не отделяют себя от персонажей, наоборот, подчёркивают свою идентичность использованием полных фамилии, имени, отчества, хотя законы постмодернистской игры заставляют иногда автора отречься от единства с героем.

Типичным, свойственным русской литературе явлением можно считать **соц-арт**, использующий материал искусства соцреализма в качестве строительного. Соц-арт как стиль тенденциозного постмодернизма появился в середине 1970-х годов. Именно в этом стилевом течении ироническое обыгрывание стереотипов советской реальности вылилось в игру стереотипами. Пародирование их, выворачивание и демифологизация становились достаточным для создания «второй реальности».

Предметом соц-арта стала социокультурная топка, выраженная в мифологизированных идеологических, а следовательно, культурных стереотипах. используя язык и механизм соцреалистического искусства, писатели соц-арта создают иронически стилизованные, псевдотрадиционные произведения. Объектом внимания соц-арта становится массовая советская культура и сознание.

Концептуализм обращается не только к социалистическим (советским), но вообще ко всяким идеологемам и развенчивает их. Он не прикреплен к одному какому-то общественному строю, как соц-арт к социалистическому, а устанавливает глубокую связь с идеологическим сознанием как таковым. Соц-арт более агрессивен, чем концептуализм. Игра с концептами в концептуализме – это поворачивание их другой стороной, в соц-арте же – выворачивание наизнанку.

Само слово «концептуализм» вошло в литературоведение с подачи Б. Гройса, который в журнале «А – Я» (первый журнал русского неофициального искусства, издававшийся в Париже) объединил публикации ряда поэтов под общим названием «московский романтический концептуализм». Определения в процессе использования отпали, а слово «концептуализм» получило широкое распространение. Это течение особенно откровенно представлено поэзией, но и в прозе можно говорить о концептуализме рассказов Евгения Попова «Глаз божий», Виктора Ерофеева «Письмо к матери», «Карманный апокалипсис». «Бердяев».

Формой презентации концептуализма является в ряде случаев **ремэйк**, то есть переделка (такое написание представляется нам более точным. Ср.: ре-ставрация, ре-конструкция, ре-генерация, ре-анимация и т.д.). в русской литературе ремэйки основываются на классических произведениях. Появление ремэйка именно в концептуальной прозе имеет не только литературное, но и социокультурное обоснование. Ремэйк имеет

различное смысловое наполнение и протвположный пафос: сюжетной стороной он обращён к массовой культуре, иронической – к элитарной.

Ремэйк не пародирует первичного произведения и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием. При этом постоянно происходит оглядка на классический образец: повторяются основные сюжетные узлы и коды, почти не изменяются типы характеров, но иными оказываются социальные, политические условия, а также внешние обстоятельства. Происходит сопоставление духовной жизни разных времён.

Ремэйк может прочитываться на нескольких уровнях. Один – это простое восприятие сюжета как явления самостоятельного. Не сразу можно увидеть отсылку к классическому произведению, тем более что в отличие от пародии в ремэйке нет прямого цитирования. Это первичный уровень – воображение жизни современного героя в современных обстоятельствах. Второй уровень восприятия основан на установлении внутренних и внешних связей с предшествующей литературой. Здесь раскрывается и глубина замысла писателя, и суть ремэйка в целом. Как явление концептуализма ремэйк отталкивается прежде всего от литературы, не пародируя её и не иронизируя над ней, а направляя иронию на действительность, которая развивается по литературным образцам, но оказывается пародией на них.

Ремэйки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. Конечно, полностью и глубоко ремэйк может быть понят только тогда, когда помимо сюжета прочитывается внутренняя связь с первоосновой. Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие во втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета. Эта глубинная наполненность и позволяет говорить о продуктивности такого явления литературы, как ремэйк, хотя следует учитывать и то, что не всякий ремэйк соответствует эстетическим требованиям.

Возникнув в русской прозе в 1970-1980-е годы как авангардное проявление нонконформизма, концептуализм в 1990-е годы перестаёт играть концептами тоталитарных идеологий и монологических эстетических систем, становится менее агрессивным. Он вливается в общую тенденцию литературы – обращение к вечному, непреходящему, и в качестве такового видит русскую классику.

Русский постмодернизм неодожден. Помимо того, что он представлен тенденциозной ветвью (соц-арт, концептуализм), и в бестенденциозном русле можно выделить два полюса притяжения. Один определяется русской традицией, и сквозь постмодернистскую форму проглядывает связь с классическим реализмом, более того – с литературой позитивно идеологичной (Вен. Ерофеев «Москва – Петушки», А. Битов «Пушкинский дом» и «Близкое ретро», М. Харитонов «Линия судьбы, или Сундучок Милашевича»). Другой даёт как бы «снятый» западный вариант

(Дм. Галковский «Бесконечный тупик», А. Богданов «Проблески мысли и ещё чего-то...» В. Зуев «Чёрный ящик»).

Западный постмодернизм обозначил тупик художественного развития: «Деконструкция семиотических систем, осуществляемая постмодернизмом посредством целенаправленной техники эклектики – цитирования, ныне факт жизненный, онтологический. Реальность исчезает, демонтируется, а потому философия и искусство не успевают даже дублировать жизнь, делаясь излишними» (А. Лучанкин). Русский постмодернизм означает не конец литературы как таковой, а высвобождение её из-под слоя мифических представлений, категорических императивов, раскрепощение формы.

Эту демифологизирующую функцию выполняют тенденциозные течения постмодернизма – соц-арт и концептуализм. В их появлении и развитии, функционировании в системе русской прозы отчётливо отразилась динамика стилей.

Бестенденциозные постмодернистские течения, являясь модификацией мирового постмодернизма, оригинальны прежде всего своей связью с русской классической литературой, своей обращённостью не к тексту, а к реальности, воплощённой в тексте.

В середине 1990-х годов начинается процесс саморазрушения постмодернистской эстетики, происходит синтез постмодернизма (антиреализма) и реализма. Русская постмодернистская проза возвращает «гуманистическое измерение реальности, ставя в центр внимания обычную человеческую судьбу и тем самым подрывая постмодернистскую аксиому о том, что реальность – это всего лишь совокупность симулякров».

Вопросы и задания:

1. Когда и как возникает постмодернизм?
2. Чем объясняется стилевой «плюрализм» постмодернизма?
3. Какова функция цитаты в произведениях постмодернизма?
4. Почему постмодернистская литература вторична?
5. На чём основывается соц-арт и концептуализм?
6. Как связаны соц-арт и концептуализм?
7. Что такое ремэйк?

Литература:

1. Акимов В. Сто лет русской литературы. От серебряного века до наших дней.– СПб., 1995.
2. Бабичева Ю.В. История русской литературы. Т. 4. – Л., 1988.
3. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730-1980. – М., 2004.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества.- М., 1979.
5. Глинтерщик Р.В. Русская литература XX века. В 2- частях. – Каунас, 1998.
6. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы.- Л., 1982.
7. Ершов Л.Ф. История русской советской литературы. – М., 1988.

8. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. Составитель В. Добренко. – М., 1990.
9. История русской советской литературы. Под ред. П. Выходцева. – М., 1979.
10. История русской советской литературы. В 2-х частях.(1-1917-1940, 2-1940-1980. Под ред. А. Метченко и С. Петрова. – М., 1983.
11. История русской советской литературы. Под ред. К. Муратовой. Т. 4 – М., 1983.
12. История советской литературы: новый взгляд. – М., 1990.
13. Киселёва Л.Ф. Русский роман советской эпохи: Судьбы «большого стиля». АД. - М., 1992.
14. Македонов А. В. Творческий путь Твардовского. - М. : Худож. лит., 1981.
15. Очерки истории русской литературы XX века. Выпуск 1. – М., 1995.
16. Очерки русской литературы XX века. В 4-х кн. Кн.4. – М., 1994-1995.
17. Роговер Е.С. Русская литература XX века. – СПб., 2002.
18. Русская литература XIX-XX веков. Т.2. Литературоведческий словарь. – М., 2003.
19. Русская литература XX века, в 2-х частях. – М., 2003.
20. Русская литература XX века. Учебное пособие для студентов. В 2 т. Под ред. Л. П. Кременцова. – М.: Издательский центр «Академия», 2002.
21. Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. В. Н. Альфонсов и др. Под ред. С.И. Тиминой. – СПб., 2002.
22. Русская литература XX века. Под ред. В. Альфонсова и др. – М., 2002.
23. Русские писатели, XX век. Библиографический словарь, в 2-х частях. – М., 1998.
24. Русские поэты XX века. Собрание биографий. Колл. авторов. – Челябинск, 1996.
25. Русская проза конца XX века. – М., 2003.
26. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Уч. пособие. – М., 1999.
27. Тамахин В.М. Поэтика Шолохова-романиста.- Ставрополь, 1980.
28. Трубина Л.А. Русская литература XX века. – М., 1999.
29. Хозиева С. И. Русские писатели и поэты.- М.: «Рипол Классик», 2002.
30. Шенгели Г.А. Поэтический образ: Теория и практика// Тыняновский сборник.- Москва - Рига, 1994.

Интернет-ресурсы

1. <http://www.alleng.ru/d/lit/lit357.htm>
2. [universalinternetlibrary.ru>book/47697/ogl.shtml](http://universalinternetlibrary.ru/book/47697/ogl.shtml)
3. [gumer.info>bibliotek_Buks/Literat/Korm](http://gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Korm)
4. [avidreaders.ru>book/istoriya-russkoj-literatury](http://avidreaders.ru/book/istoriya-russkoj-literatury)

СОДЕРЖАНИЕ

Лекция № 1. Социалистический реализм в контексте литературной эпохи	3
Лекция № 2 Маяковский В. В.	35
Лекция № 3. Фадеев А. А.	77
Лекция № 4. Шолохов М. А.	117
Лекция № 5. Пастернак Б. Л.	166
Лекция № 6. Леонов Л. М.	175
Лекция № 7 Твардовский А. Т.	213
Лекция № 8. Литература о Великой Отечественной войне. Казакевич Э. Г., Некрасов В. П.	227
Лекция № 9. Гроссман В. С.	233
Лекция № 10. Литературный процесс 60 – 80-х годов. Абрамов Ф. А.	236
Лекция № 11. Белов В. И.	151
Лекция № 12. Шукшин В. М.	253
Лекция № 13. Астафьев В. П.	270
Лекция № 14. Распутин В. Г.	286
Лекция № 15. Постмодернизм.	291

Абдыханов Уалихан Кибраевич
Русская литература XX века (книга 2)
Курс лекций
Редактор Байырбекова Л.
Технический редактор Аблаев Н.
Формат 60x90 1/16 гарнитура
2,25 п.л. Тираж 500 экз.
Заказ №
Типография
160012, Шымкент, А. Байтурсынова, 13